

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

**Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England**

**Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA**

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

78 R. ROME. Ente Premi Roma. 1959.

IL FUTURISMO



ENTE PREMI ROMA

**EDIZIONI
DELL'ENTE PREMI ROMA**

dirette da Giovanni Sangiorgi

**PITTURA
ARTISTI ITALIANI**

5

Il Catalogo è stato curato da JACOPO RECUPERIO

IL FUTURISMO

presentazione di **ALDO PALAZZESCHI**

saggi critici di

GIORGIO CASTELFRANCO

e **JACOPO RECUPERO**

DE LUCA EDITORE

ROMA 1939

L'ENTE PREMI ROMA RINGRAZIA

il Museo Comunale dell'Aja; il Museo d'Arte Moderna di Parigi; il Museo Civico di Como; la Galleria d'Arte Moderna di Milano; la Pinacoteca di Brera di Milano; la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; Paride Accetti, Milano; Lucia Balla, Roma; Banca Commerciale Italiana, sede di Roma; Bécot, Parigi; Anton Giulio Bragaglia, Roma; Carlo Cardazzo, Milano; Luigi De Luca, Roma; Nino Franchina, Roma; Galleria Bergamini, Milano; Emilio Jesi, Milano; Nino Levi, Torino; Benedetta Marinetti, Roma; Gianni Mattioli, Milano; Antonio Mazzotta, Milano; Alessandro Prampolini, Roma; Francesca Rosai, Firenze; Anselmo Sant'Elia Broglio, Como; Amelia Santolini, Roma; Margherita Sarfatti, Roma; Vanni Scheiwiller, Milano; Giuseppe Sprovieri, Roma; Cesare Tosi, Milano; e i pittori Primo Conti, Gerardo Dottori, Ferruccio Ferrazzi, Antonio Marasco, Ivo Pannaggi, Gino Severigi e Tato, che hanno messo a disposizione le opere di loro proprietà.

Le opere esposte sono state assicurate presso l'Assicurazione d'Italia, agenzia di Roma.

Catalogo, registi e bibliografia di

LAURA DRUDI-GAMBILLO



L4835
vol. 12, 1975

LA MOSTRA DEL FUTURISMO
è posta sotto l'Alto Patronato
DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

ALLA MANIFESTAZIONE HANNO ADERITO

l'on. CESARE MERZAGORA
Presidente del Senato

l'on. GIOVANNI LEONE
Presidente della Camera dei Deputati

COMITATO D'ONORE

Presidente

ANTONIO SEGNI

Presidente del Consiglio dei Ministri

GIULIO ANDREOTTI

Ministro della Difesa

DINO DEL BO

Ministro del Commercio con l'Estero

GUIDO GONELLA

Ministro di Grazia e Giustizia

GIUSEPPE MEDICI

Ministro della Pubblica Istruzione

GIUSEPPE PELLA

Ministro per gli Affari Esteri

GIUSEPPE SPATARO

Ministro delle Poste e Telecomunicazioni

GIUSEPPE TOGNI

Ministro dei Lavori Pubblici

UMBERTO TUPINI

Ministro senza Portafoglio per il Turismo e lo Spettacolo

ALBERTO FOLCHI

Sottosegretario di Stato per gli Affari Esteri

DOMENICO MACRÌ

Sottosegretario di Stato per lo Spettacolo

CRESCENZO MAZZA

Sottosegretario di Stato per le Informazioni

VINCENZO ROCCO

Sottosegretario di Stato alla Pubblica Istruzione

CARLO RUSSO

Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio

GIOVANBATTISTA SCAGLIA
Sottosegretario di Stato alla Pubblica Istruzione

ANTONIO BALDINI
Presidente della Quadriennale di Roma

PIETRO CAMPILLI
Presidente del Consiglio Naz.le dell'Economia e del Lavoro

STANISLAO CESCHI
Presidente dell'Accademia delle Belle Arti di Roma

MARIO CONTI
Direttore Gen.le per le relazioni culturali con l'estero

PAOLO DALLA TORRE DI SANGUINETTO
Assessore Delegato del Comune di Roma

GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT
Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti

NICOLA DE PIRRO
Direttore Generale per lo Spettacolo

GUIDO GUERRINI
Presidente dell'Accademia Naz.le di Santa Cecilia

LUIGI GUI
Deputato al Parlamento

EMILIO LAVAGNINO
Sovrintendente alle Gallerie del Lazio

MANLIO LUPINACCI
Assessore preposto alle Antichità e Belle Arti del Comune di Roma

GIUSEPPE PADELLARO
Capo dell'Ufficio del Libro e della Proprietà Letteraria
alla Presidenza del Consiglio dei Ministri

GIOVANNI PONTI
Commissario della Biennale di Venezia

GIUSEPPE ROMAGNOLI
Presidente dell'Accademia di S. Luca

PIETRO ROMANI
Commissario al Turismo

PAOLO ROSSI
Deputato al Parlamento

MARIO SALMI
Vicepresidente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti

RAFFAELE TRAVAGLINI DI SANTA RITA
Presidente dell'E. P. T. di Roma

1909 - 1959

Con questa mostra l'Ente Premi Roma intende commemorare il cinquantesimo del primo manifesto futurista e dare inizio a un nuovo programma di manifestazioni.

Nel quadro delle sue molteplici attività culturali l'Ente si propone infatti una vasta attività nel settore delle arti figurative, ed in particolare intende dar vita — unitamente alle mostre personali — a un ciclo di esposizioni dirette ad estendere ed approfondire la conoscenza dei principali movimenti artistici — specie italiani — che si sono succeduti nella prima metà di questo secolo.

Una tale rassegna non poteva iniziare che da quel movimento che costituisce il punto di partenza obbligato per la visione retrospettiva del disegno storico della nostra Arte Contemporanea: il Futurismo che fu annunciato cinquant'anni fa nel manifesto di Marinetti apparso su « Le Figaro » del 20 febbraio 1909.

Quell'appello cadde sull'ansia di rinnovamento che già fermentava dal profondo un clima in apparenza ristagnante, fu subito raccolto dagli artisti più inquieti e diede voce al loro disagio e direzione alla loro ansia. Fu quasi squillo di battaglia che subito li mise in « movimento »; e non soltanto per consultarsi e discutere ma anche per orientare concretamente le loro ricerche nella direzione indicata dal Marinetti.

In questo senso si può ben dire che il « movimento » futurista, per le arti figurative, era già in atto nel 1909: era in atto in modo inconscio e sotterraneo, sia per l'elaborazione dei programmi che nei manifesti dell'anno successivo troveranno la loro prima compiuta espressione, sia nella concreta produzione artistica.

In particolare Boccioni proseguiva, con lavoro febbrile, le sue ricerche, così che a metà del 1910, a Venezia, la « Mostra dell'Estate di Cà Pesaro » poté ospitare quarantadue opere sue — tra dipinti, disegni, acqueforti — costituenti la sua prima « personale futurista » presentata, nel catalogo, dallo stesso Marinetti.

Se, dunque, il 1910 segna l'anno della costituzione e dell'annuncio del gruppo futurista, il 1909 aveva già segnato — in seguito all'appello del Marinetti — la messa in « movimento » dell'ambiente artistico più attento e dei futuri firmatari dei manifesti.

Per questo il 1959 può considerarsi anche il cinquantenario della nascita del movimento futurista figurativo.

Questa nostra mostra raccoglie quadri dei firmatari dei manifesti dell'11 febbraio e dell'11 aprile del 1910, delle maggiori personalità che aderì-

rono poi, per un periodo più o meno lungo, al movimento, e di altri più giovani che, anche dopo il 1920, hanno continuato nella scia dei principi e della prassi futurista.

Le poche opere esposte, dipinte dopo questa data, e le quattro di artisti stranieri, hanno un semplice carattere indicativo, per quanto riguarda la continuità di ricerche in Italia e la diffusione del Futurismo all'estero.

Ma questi sono due capitoli che potranno essere esaurientemente illustrati in diversa occasione: scopo, invece, della presente mostra è documentare la nascita della pittura futurista ed il suo tempo di massimo rigoglio.

Per quanto riguarda la scultura, data la difficoltà ed i rischi inerenti al trasporto delle poche opere rimaste di Boccioni, ci siamo limitati ad esporre l'« Antigravioso » custodito a Roma.

Per la pittura invece si è riusciti a riunire il maggiore complesso di opere che mai sia stato presentato al pubblico in Italia o all'estero, nonché esporre, per la prima volta, tutti i disegni lasciati da Sant'Elia.

La raccolta di questo materiale è stato possibile, grazie alla cortese collaborazione di collezioni pubbliche e private italiane e straniere, cui ci è gradito rinnovare l'espressione della nostra più viva gratitudine.

Cinquant'anni costituiscono, di solito, una quota sufficiente per parlare in Italia di fenomeni artistici e letterari con un certo obiettivismo e una sempre relativa serenità, ma per quello che riguarda il futurismo cinquant'anni forse non bastano ancora.

Molta incomprendione e prevenzione permangono che devono essere superate, molti equivoci che esigono un doveroso chiarimento, ne è del tutto esaurita la passionalità forsennata con la quale si credette di reagire.

Il futurismo non poteva nascere che in Italia; e quanto avvenne di conseguenza non poteva avvenire che in Italia.

Eppure fu una cosa tanto semplice, tanto chiara, tanto umana: una esplosione di gioventù in un paese rigenerato da poco e giovane fisicamente; ma non altrettanto per quello che riguardava le manifestazioni dello spirito e la cultura. E dicendo gioventù parlo di personale esperienza giacché i cinque anni nei quali appartenni al movimento futurista furono i soli della mia vita nei quali conobbi la giovinezza.

Un'esplosione giovanile nel nostro paese è consentita alla gioventù studiosa, alla gioventù sportiva, politica e patriottica, ma non è tollerata per parte di quella artistica, e tanto meno di quella letteraria sedentaria per eccellenza e alla quale si richiedono, fino dai più verdi anni, prove indiscutibili di senilità.

Nato ad Alessandria d'Egitto da genitori milanesi, Filippo Tommaso Marinetti fu mandato dal padre a studiare legge a Parigi, ma il suo fantasioso ingegno e la sua esuberante natura lo spinsero fino da ragazzo verso la poesia tanto da divenire, ancora giovanissimo, poeta francese di vasta e vivace rinomanza. Rientrati in patria i genitori e venuto egli stesso a conoscenza del proprio paese, si accese nel suo animo una violenta passione per l'Italia. Fondò a Milano una rivista di carattere internazionale: « Poesia », e dalla quale sorse l'ispirazione di un vero e proprio movimento d'avanguardia racimolando quegli elementi che a lui parvero i più adatti per la riuscita dell'impresa.

E che lo spirito informatore fosse puramente e genericamente d'avanguardia lo dimostra il fatto di essersi associato, e in perfetta conoscenza, con temperamenti lontanissimi dal suo. Ma a stabilire questa indispensabile premessa riporterò la lettera che provocò fra lui e me un primo contatto dal quale doveva sorgere l'amicizia. Nella primavera del 1909 avevo

mandato alla rivista « Poesia » il mio terzo volume di versi: « Poemi » come è d'uso con tutte le pubblicazioni che si occupano di letteratura. La risposta giunse fulminea:

« Caro collega, ho ricevuto con vivissimo piacere i vostri « Poemi » e guidato da un infallibile istinto ne ho intrapresa immediatamente una lettura attentissima. I vostri « Poemi » mi hanno vivissimamente interessato per tutto ciò che rivelano in voi di originale, e di sicuramente originale non ancora espresso. Vi è nel vostro volume un odio formidabile per tutti i sentieri battuti e uno sforzo talvolta riuscitissimo per rivelare in un modo assolutamente nuovo un'anima nuova indubbiamente. Questo noi sentiamo tutti in redazione di « Poesia » lieti di spalancarne le porte poiché futurismo vuol dire anzitutto sprigionamento degli istinti vergini e puri, fuori dal terriccio dei luoghi comuni, delle sensazioni cooperative, e dei leit-motiv ossessionanti.

Le mando in omaggio la collezione di « Poesia » invitandola formalmente a collaborare con noi. Gradisca con tutta la simpatia della redazione l'espressione della mia alta considerazione. F. T. Marinetti ».

La verità è che avanguardie in Italia ce ne sono sempre state, ma destinate a vita clandestina e quasi sempre alla più nera indigenza, guardate con sospetto e antipatia, giudicate con ostilità e mantenute in stato d'isolamento per timore del contagio, esercitando attraverso ogni genere di ostacoli la propria azione lenta e sotterranea, e talora riconosciute alla vigilia della partenza definitiva o partite già senza il raggio della speranza dopo il sacrificio di tutta una vita.

A tale intento Marinetti dedicò le proprie energie, alla formazione di una sensibilità e di uno spirito capaci di individuare rapidamente queste giovani forze e di provarle, di un orgoglio nazionale per comprenderle e metterle in valore offrendo loro ogni possibile incoraggiamento. Educato in un paese geloso e fiero in ogni campo delle proprie attività, delle proprie scoperte e conquiste, pronto e abilissimo nel saperle mettere in luce e valorizzare quanto difficile e restio nell'accogliere e valutare le altrui, e per legittima difesa spesso a fingere d'ignorarle e con arte sopraffina a combatterle, non poteva concepire che in Italia si facesse il contrario. Sognava un'Italia viva, forte, attuale; una gioventù audace pronta alle prove più generose. Il passato doveva rimanere nella sua nobile cornice ma non soffocare le energie nuove, e le sue espressioni intemperanti e aggressive erano rivolte a tale fine. Nessun futurista pensò mai di andare in un museo a sfregiare un quadro, mentre i quadri dei futuristi vennero sfregiati.

Fondato il movimento letterario il resto venne da sé quale naturale e quasi inaspettata conseguenza.

Trovandomi a Milano andavo ogni giorno in via Senato verso le tre. Sempre cordialissimo con gli amici e vulcanicamente espansivo, quel giorno Marinetti era taciturno e assorto nel proprio pensiero; a quanto gli

dicevo rispondeva breve e distratto. Passeggiava impaziente sotto le sue lampade di moschea stellate, che la notte lasciavano cadere nel salotto una luce verdognola così propizia al sogno e alla fantasia, e a conferire un senso quasi religioso alle vivacissime dispute che talora si protraevano fino all'alba; passeggiava sui suoi tappeti orientali soprammessi fino a tre e quattro e che per tutta la casa attutivano il passo facendo socchiudere gli occhi e dando al piede un dolce abbandono. Ogni tanto fissandomi in silenzio abbozzava un sorriso che si ritorceva per esaurirglisi dentro.

Trillò il campanello dell'ingresso e poco dopo nell'attiguo corridoio, dietro l'elegante figurina celeste della cameriera sfilarono come ombre uno dopo l'altro, quattro uomini vestiti rigidamente di nero, con la giacchetta chiusa fin sotto il mento. Congiurati? Tornavano da un funerale? Venivano per un'inchiesta? Per un sequestro? Per portarci tutti dentro? Quella sfilata misteriosa giustificava ogni sospetto.

— Aspettami qui — disse Marinetti sparendo in un salto.

Nel salotto attiguo la conversazione iniziata alle tre continuava con alti e bassi sensazionali e in un progressivo crescendo delle voci che andavano dalla cornetta e il clarino a quella del trombone e del contrabbasso. Cosa che non produceva il minimo effetto giacché le discussioni in quella casa erano come il rumore delle macchine in un'officina dove si lavora a orologio continuato.

Quando furono le sette, dopo avere scritto alcune lettere, letto una quantità di giornali e riviste, e mentre la sinfonia nel salotto vicino aumentava di timbro e di tono, pregai la cameriera di dire a Marinetti che lo avrei aspettato a mezzanotte da Savini dove ci vedevamo ogni sera.

A mezzanotte entrò da Savini Marinetti quasi trasparente, sorridente e leggero come chi si sia scaricato di una preoccupazione gravissima: « È nato il futurismo in pittura » disse sedendosi vicino e dandomi il resoconto di sei ore di battaglia oratoria che avevano sorpreso lui stesso. Non pensava ancora a una tale espansione avvenuta con assoluta spontaneità.

I quattro uomini neri entrati così misteriosamente erano Boccioni, Carrà, Russolo, e un altro che non ricordo perché si dileguò subito dopo. E dopo la pittura, con altrettanto slancio e ritmo accelerato seguirono la musica, la scultura, l'architettura...

Boccioni fu l'amico più caro a Marinetti, quello col quale ebbe le maggiori e più profonde affinità: n'era orgoglioso quasi fosse stato suo figlio. E a proposito di coloro i quali affermano come Boccioni sarebbe rientrato nella tradizione per non allontanarsene più, per averlo conosciuto bene, per essergli stato confidente ed amico sono in grado e in dovere di dichiararlo che Boccioni vedeva la grande avventura nell'arte, come Picasso, era artista di quella tempra e di quel gusto, ci avrebbe dato ogni stagione una sorpresa, deciso a rompersi l'osso del collo piuttosto che adagiarsi sopra una sia pur felice conquista. Era uno spirito senza tregua tormentato e in continuo combattimento con gli altri e con sé stesso. Anche



UMBERTO BOCCIONI: *Forme plastiche di un cavallo.*

Picasso ha avuto periodi che possiamo definire di un neo-classicismo, per saltare subito dopo alle più inaspettate e sconcertanti deformazioni, come alle più raffinate squisitezze di una visione di carattere cinese, fino a certe figure sentimentali che potrebbero servire per illustrazione ai racconti di Edmondo De Amicis. Vi furono artisti per i quali la morte scese prematura come un dono della Provvidenza, Boccioni in soli cinque anni non poté dare che una parte di quanto maturava nella mente.

Scoppio di gioventù dunque il futurismo che ebbe pure le sue naturali anticipazioni precedenti a accostamenti che ne giustificano l'origine e comprovano il significato.

Per quello che riguarda la letteratura ricorderò un fatto.

Nel 1903 uscì in Italia un certo libro di versi intitolato « Fra terra ed astri » il cui autore, giovanissimo, si chiamava Giulio Orsini ed era a tutti sconosciuto. Per ben due anni, e per quante ricerche ed inchieste si facessero nessuno fu capace di scoprirlo, tanto che se ne seguì a parlare con sempre crescente interesse e curiosità, con sapore di mistero e di scandalo.

Giace anemica la Musa
sul giaciglio dei vecchi metri,
A noi, giovani, apriamo i vetri
rinnoviamo l'aria chiusa!

Grido che fu accolto dai giovani col più vivo entusiasmo.

Dopo circa due anni, il giovanissimo poeta ancora ignoto, pubblicò un secondo libro di versi: « Iacovella ». Attraverso l'epigrafe scoperta in una Chiesa di Roma, s'era innamorato di una suonatrice di viola morta in tenera età sul finire del quindicesimo secolo e lì sepolta da quattrocento anni:

Iacovella, Iacovella,
vieni fuor dalla tua sepoltura:
l'ombra ammanta la fonda cappella
e la Chiesa è vuota e oscura.

Dopo il grido di rivolta questo amore ideale attraverso i secoli per la dolce suonatrice di viola morta ancora fanciulla, vieppiù infiammò il cuore della gioventù in vena di poesia.

Quando poi si venne a scoprire che l'infiammato e l'infiammante giovane Giulio Orsini non era altro che il vecchio bibliotecario Domenico Gnoli settantenne, che aveva scritto una quarantina d'anni prima certe « Odi Tiberine » ormai coperte di muffa, i giovani ritenendosi beffati sanguinosamente, senza pietà né misericordia gli voltarono le spalle né più vollero sentir pronunziare il suo nome, quasi si fosse trattato della più indegna mistificazione. Errore grande per parte dei giovani giacché il grido di quel vecchio e il suo anelito di gioventù e di rinnovamento alla vigilia

di morire, non soltanto è bello, ma ancora più significativo di quello lanciato dagli stessi giovani.

E un'altra espressione d'un vecchio di quel tempo mi piace raccogliere che non ho dimenticato.

Quella dello scrittore e umorista fiorentino Giulio Piccini (Jarro) che fu per tanti anni autorevole critico musicale e drammatico del giornale « La Nazione », amico carissimo a Giacomo Puccini e a Gabriele d'Annunzio; per la sua severità e causticità temutissimo nel mondo del teatro. Quando le cose non gli andavano a genio ogni sua parola era un graffio, e graffiava con lo sguardo: due punti neri simili a frecce in un'immensa rosea pinguedine, da divinità dell'Olimpo.

Rispondendo a Marinetti così si esprimeva:

« Ricevuto prezioso libro. Aderisco a tutto. Voi brandite la fiaccola della vita. L'Italia è schiava della imbecillità dei pedanti. Abbiamo idoli più grotteschi di quelli che adorano i bonzi, e abbiamo i nostri bonzi assai gravi e assai più impostori. Voi recate la buona novella, la parola di resurrezione ».

Per chi conobbe lo schivo e scorbutico uomo che si firmava Jarro, tutt'altro che espansivo, questa risposta stupisce ancora più del grido di rivolta del vecchio bibliotecario tornato idealmente giovanetto.

Si potrebbe aggiungere la parola d'altri vecchi di quel tempo.

« E siccome ogni cosa arriva, ordinariamente a tempo opportuno, così credo che il futurismo e i futuristi siano scoppiati fra noi all'ora giusta, scoppiati simile a bomba distruttrice ma benefica ». Concludeva Luigi Capuana un suo lungo studio sul futurismo.

E così si esprimeva Vincenzo Gemito:

« Al caro Marinetti un saluto ed un augurio per la sua nobile missione di incoraggiatore e promotore d'un nuovo ideale d'arte in Italia, da un suo amico che ebbe la fortuna di applaudirlo, solo fra una turba, quando in Napoli lanciò il suo nuovo verbo artistico ».

A questo punto viene fatto di domandarci: se dei settantenni intelligenti sentivano una tale necessità come rimproverare a quelli che avevano vent'anni di averla espressa producendo il più ameno scompiglio?

E se, infine, cinquant'anni trascorsi, ragioni e testimonianze non saranno ancora sufficienti per formulare un giudizio sereno sopra il futurismo, vuol dire che fra altri cinquanta ne ripareremo.

ALDO PALAZZESCHI

LA PITTURA FUTURISTA

Credo che dovrò cominciare questa mia presentazione della mostra del Futurismo organizzata dall'Ente Premi Roma con una citazione da un articolo di Soffici apparso nella Voce dell'11 luglio 1912: « il futurismo è un movimento e il movimento è vita ».

Si badi bene, non mi sfugge il giuoco sul doppio significato che ha qui la parola *movimento*; sarebbe facile l'osservazione che è troppo ottimistico affermare che ogni movimento artistico o letterario, solo perché tale, deve avere un valore effettivo. Quel che preme è che ancor oggi a noi, come allora al giovane Soffici, il Futurismo dà un'impressione di vitalità, di impulso umano che aveva le sue ragioni e i suoi fini, che si inseriva a fondo nella storia di quel periodo; che i fatti e le situazioni che determinarono il Futurismo, che lo ispirarono — e che quindi in qualche modo il Futurismo esprime — furono fatti importanti nella storia di quegli anni. E chi come me è nato sulla fine del secolo scorso in qualche misura ha, o dovrebbe avere, la possibilità di risentirli e, bene o male, di descriverli.

Perché, prima di ogni apprezzamento critico, è proprio un ricordo che ci si fa avanti nella mente: la curiosa e a modo suo pittoresca tattica d'urto del Futurismo: Marinetti sui palcoscenici dei teatri italiani, imperturbabile come un domatore di bestie feroci, solido e lucido, in attesa dell'immanicabile gazzarra. Immanicabile, perché questo stesso tipo di esibizione di poesia, musica, estetica artistica, tutte insieme, era nuovo ed imbarazzante; perché Marinetti e i suoi amici cercavano di ostentare in ogni modo la loro aggressività e la loro organizzata e irriducibile stranezza; perché il pubblico era impreparato a questo complesso di concetti e di fatti artistici nuovi e comunque non facili e perché sentiva che i futuristi volevano scalzare tutto un complesso di abitudini e di interessi che erano i suoi, sentivano che essi erano dei rivoluzionari, anche se dei rivoluzionari in smoking.

Posso dire, per la cronistoria dei rapporti Roma-Futurismo, che fra le più turbolente fu appunto la serata al Costanzi del 9 marzo 1913; in essa le colluttazioni furono così vivaci che Marinetti ne uscì senza una scarpa, il principe A. fu ferito da una bastonata tiratagli da Boccioni subito fuori del teatro, la polizia dovette operare un discreto numero di arresti e fu, insomma, un grossissimo scandalo cui i giornali tutti dedicarono colonne e colonne.

Ma, si badi, parte, sia pure esigua, del pubblico usciva dal teatro se non convinta, persuasa almeno che delle cose dette e sentite qualcuna avrebbe meritato di essere esposta con più agio, ripensata e discussa.

In realtà la strategia di Marinetti era stata di portare a contatto di pubblici vastissimi fatti che già cominciavano ad avere una loro formulazione in brevi ambienti circoscritti e cautelosi. L'avanguardia parigina non aveva bisogno di teatri, di grossi pubblici richiamati rumorosamente: agiva capillarmente da studio a studio, da salotto a salotto, su riviste distinte e modeste, su qualche parete delle grandi esposizioni o nelle sue prime piccole botteghe. Il cubismo, meno fragoroso del Futurismo, era accolto con tono di conciliante attesa persino dagli esponenti più autorizzati del tradizionalismo francese, come il vecchio Anatole France (Ojetti in « Corriere della Sera » dell'8 novembre 1912); esso si era costituito ben presto un suo pubblico di ammiratori e di sostenitori, in gran parte di lontani paesi, come la baronessa Von Ottingen finanziatrice delle « Soirées de Paris », come il grande mercante moscovita Choukine, che da ogni viaggio a Parigi riportava in patria un vagone di quadri modernissimi, o come i primi critici d'arte moderna tedeschi — gente troppo indaffarata in altre cose, troppo arrivata e di classe, per una claque fragorosa ma che permetteva nel loro complesso a questo gruppo di giovanotti talentuosi, stoici, dopo tutto, gelosi della loro ispirazione e della loro individualità di portare avanti senza flessioni né compromissioni il loro lavoro. Il compito degli ambienti di avanguardia è appunto questo, di sostenere gli artisti innovatori — e la novità è sempre una condizione indispensabile dell'arte — negli anni in cui il grande pubblico non può neancora seguirli; non quello di urlare o maledire il borghese o dar la scalata alle grosse organizzazioni ufficiali. In conclusione a Parigi una avanguardia aveva potuto formarsi e lavorare proficuamente tra le zampe del Leviatano borghese; in Italia ciò non era avvenuto e non poteva avvenire. Ed allora bisognava aggredire la mentalità borghese con mezzi rumorosi ed improvvisati, quali si fossero; le serate futuriste avevano insomma una loro ragione tattica, erano un modo per gettare contro cervelli renitenti un complesso di concetti, di idee, di immagini che sarebbe stato impossibile far giungere loro altrimenti.

Ma da dove proveniva il bagaglio mentale del Futurismo? Sarebbe questo un lungo discorso che non può intraprendersi qui metodicamente, per categorie o sezioni. Di certo i primissimi futuristi erano intelligenti, energetici, ricettivi, ma, insomma, operavano su un complesso culturale che si era formato gradatamente da tempo e che aveva una sua consistente e tenace complessità.

Si riconosca, una volta per tutte, che il quarantennio dal '70 al '910 era stato fra i più creativi della storia dell'umanità. Anzitutto nelle scienze; oggi ci stupiamo di quel che è stato fatto dal 1920 ad oggi, e a ragione; ma erano già stati, prima del '10, gli scardinamenti — o, forse meglio; i disarginamenti — decisivi della fisica classica, con una lunga serie di ricercatori e di inventori, fra cui alcune scoperte ed alcuni nomi — Marconi e i Curie ad esempio — avevano scosso anche l'uomo della strada il più modesto. E le conquiste della meccanica erano state enormi; ed uno aba-

lorditivo successo di audacia e di ingegno era stato l'aereo che apriva — quasi direi — tutta una nuova dimensione al moto umano.

A sentir la carica rivoluzionaria di tutto questo nuovo mondo scientifico e meccanico saranno, sì, stati molti o moltissimi — le schiere degli ingegneri e dei progettatori tecnici, i grandi imprenditori, i sociologi, soprattutto di tendenza marxista — ma nel campo dell'arte, della poesia, della filosofia sono proprio questi gli anni in cui più accuratamente sembra ci si voglia chiudere contro quello che urge dalla vita reale: sono gli anni del liberty, del simbolismo, di Maeterlink, di D'Annunzio, di Hoffmannsthal, di Diagilev... l'arte come sogno, come crepuscolo della logica umana. Se qualche nome si può addurre in senso diverso — Whitman, conosciuto in Europa un po' in ritardo, o Jack London — non si creda che fossero allora nomi efficienti; la stessa influenza di Bergson col suo relativismo dimamicistico si farà forte solo qualche anno dopo la diffusione della « Évolution créatrice » (1907). È dagli architetti, appunto per il duplice loro volto di tecnici costruttori e di creatori di forme, che si levano le prime voci: Levis F. Day, John Sedding, Adolf Loos, Van de Welde, Otto Wagner, Frank Lloyd Wright; Wright soprattutto va oggi ricordato perché la sua opera ha percorso per intensità, per decisione, per lucidità di coscienza, per facondia espositrice quella di ogni altro architetto della sua grande generazione; ché egli già nei primissimi anni del nostro secolo (1903) affermava non solo il trionfo in atto della civiltà meccanica, ma che in essa e solo in essa poteva trovar le sue radici un'architettura moderna, « frutto organico » — come egli diceva — del talento tecnico e della libera vitalità dell'uomo moderno.

Ma nello sfondo di tutte queste estetiche degli architetti di genio di questi ultimi anni dal '90 al '900 e poco dopo è implicita in qualche modo una coscienza teleologica del lavoro umano, un'aspirazione di ascesa collettiva ed in qualche misura sociale. Per i futuristi invece la macchina è, soprattutto, stupore nuovo ed enorme, senso eccitante di potenza, appello alla ribellione. Si sente che dietro ad essi è il volto inquietante del grande poeta e teorico della « volontà di potenza » di Federico Nietzsche.

Il Superuomo di Nietzsche è un mito noto e risaputo e non è il caso di risporlo qui; ma quel che forse oggi non tutti sanno è che la diffusione degli scritti di Nietzsche, l'energia di penetrazione di essi fu enorme; egli è stato realmente per molti e molti anni, col suo scritto caustico, penetrante, eccitante, un dominatore di menti, un suggestionatore prepotente, come pochi nella storia delle letterature europee. Il suo porre il principio della vita nella « volontà di dominazione » era la più sottile blandizie che potesse venir operata su queste borghesie europee poco avvezze a misurarsi con le grandi difficoltà della vita, introverse e sedentarie, ma col grosso tarlo di una indistinta velleità di evasione. Senonché egli era troppo colto, troppo storico — a suo modo — troppo uomo di stile e di razza per credere di poter portare il suo Superuomo per le vie e le piazze delle nostre città; in realtà egli non lo faceva mai discendere — fuorché simbolicamente in Zarathustra — dalle alte cime. Su queste si collocava

egli stesso, ed il mondo gli appariva lontanissimo, rimpiccolito e pur in prospettive profonde come visto col binocolo alla rovescia. E di lassù la sua intelligenza scendeva a tratti, con decisione di grande rapace, a cogliere nel modo più sconcertante le connessioni più riposte e sulle quali più rapidamente poteva far leva per far crollare le vecchie facciate e porre allo scoperto le fondamenta fatiscanti. E in tutta la sua opera è appunto l'ineffabile velo di tristezza della distanza, il non appartenere a nulla di tutto quel che vedeva, il sentir su di sé il destino della solitudine; « noi siamo gli amici nati, giurati e ardenti della solitudine, della nostra stessa più profonda solitudine, della mezzanotte e del meriggio ». Amici della solitudine! Sì, ma ad un passo è lo scoramento più profondo: « Serenità dorata vieni, tu della morte il più arcano dolce pregodimento ». Ma, creato da Nietzsche il mito del Superuomo, esso ebbe tra il '90 e il '910 incarnazioni innumerevoli e sempre meno alte, non più inquietanti, ma disturbanti. Perché il Superuomo ha voluto poi vivere fra gli uomini e piegarli al suo estro, ha voluto che la natura tutta soggiacesse alla sua sensualità e al suo piacere, ha voluto dalle donne una gioia ebbra sfrenata e infinita che poteva esaurirsi solo con la morte; ha preteso l'appoggio d'un mondo in cui egli combatteva ogni razionalità di struttura, un nazionalismo che rinnegasse ogni forma di coesione delle masse, religiosa o sociale, che avesse per base « il solo vigore inesauribile del sangue ». Ma l'illusione d'un mondo in cui gli infiniti uomini senza volto e senza libertà danno modo agli eletti di vivere in una creatività mirabile, si logora ben presto; l'arte non è solo un impulso ritmico ed eccitante, ma un lunghissimo percorso in sé e fuori di sé; la gloria militare viene a coronare nel capitano eletto dalla storia immense e oscure fatiche e rinunce e rischi e morti, per decenni e decenni, in una tensione umana collettiva ed anonima. Ed allora l'aspirante-superuomo vuol divenire egli stesso opera d'arte; non nel senso dionisiaco in cui lo intendeva Nietzsche, ma come protagonista di una pièce teatrale in cui gli altri attori devono finire a rotolare rantolanti sul palcoscenico o a nascondersi fra le quinte con la schiena curva dalle vergate. È questo, in conclusione, il velleitarismo dannunziano. Nel futurismo invece esso vuole impossessarsi della civiltà meccanica crescente; si fa avvenirismo poetico di essa. Se ogni avvenirismo volge inevitabilmente le spalle al passato, il Futurismo, cresciuto in Italia, si pone in una urlante polemica con esso « ...Sviate il corso dei canali, per inondare i musei. Oh la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose! ». E a Venezia: « affrettiamoci a colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi ». A distanza di quarantacinque e più anni è facile aver buon giuoco di queste boutades di Marinetti. Ma la realtà è che la conoscenza del passato non si attualizzava nella cultura italiana di allora, rimaneva chiusa in una cinta tra erudita e vagamente nostalgica che bisognava pur frangere. Anche perché la cultura italiana del secondo Ottocento non aveva fatto ponte con l'illuminismo e col romanticismo, cioè coi grandi fatti rivoluzionari della cultura europea; si era chiusa in un classicismo imborghesito che — ahimè — ancor oggi ci vien fatto di chiamare *passatista*.



GIACOMO BALLA: *Primaverilis.*

Marinetti vuol distruggere quei due chilometri quadrati di palazzi e di chiese in cui è sopravvissuta miracolosamente, almeno nella sua veste di marmi e nei suoi poemi pittorici, la grandissima civiltà di Venezia, per fare del Canal Grande « allargato e scavato un grande porto mercantile, la grande base militare dell'Adriatico », cosa da far orripilare gli ingegneri portuali di tutto il mondo.

È facile, oggi che la scienza si è creata il formidabile strumento propulsivo e propagandistico di una critica mentalmente attrezzatissima, notare l'estemporaneità del furor *mechanicus* futurista. Oggi balza agli occhi una frase di Boccioni come questa: « noi possiamo studiare — cioè amare — una macchina, una rotativa qualsiasi e servirci dei suoi piani, dei suoi profili, delle sue cavità, dei suoi moti, come di *elementi naturali* per la costruzione del nostro paesaggio. Alberi e rami non sono forse le parti di un meccanismo primordiale? » — cioè la macchina non è sentita nel suo congegno, nel suo ingegno fisico, ma come una raccolta di pezzi per una costruzione arbitraria, o, almeno di certo, fantastica. Oppure: « La scienza, secondo noi, ha ricondotto gli uomini ad una specie di barbarie, alla meravigliosa barbarie superiore che ci rende assetati di realtà e nauseati di apparenze artistiche di qualsiasi specie ». E la barbarie scientifica si unisce poi per Boccioni a quella delle danze moderne e si oppongono entrambe al primordiale delle manifestazioni artistiche delle civiltà primitive; sicché la parola *primordio*, ordine primo ed elementare, passaggio dal caos alla forma, perde quel senso di intensità di scoperta, di ascoltazione profondissima delle cose che deve pur avere.

Eppure, anche ciò aveva, se non le sue ragioni, i suoi motivi. Il progresso meccanico ed industriale in Italia era stato nell'ultimo decennio prima del Futurismo notevolissimo; forse, computato sul livello di partenza, maggiore che in altri pure illustri paesi di Europa, e ciò nonostante l'eterna scarsa base della natura geologica e geografica del nostro Paese. E la stessa politica del governo era stata condotta avvedutamente ed umanamente in tal senso. Ma ogni stato di civiltà in una data epoca e in un dato paese, ha una sua veste, una sua oratoria e di parole e di pietre; i governi ne sono responsabili fino ad un certo punto; molto è dovuto a gangli, a filoni di camarille, a coaguli di interessi che dominano il campo dell'architettura, delle arti figurative, dell'urbanistica, a strascichi di decenni prima che non è stato possibile troncare. Orbene la veste dell'era giolittiana, chiamiamola pure così, fu detestabile, in gran parte ereditata dall'epoca « crispina ». Questo incrocio o convivenza che sia fra classicismo eclettizzante e liberty, che è poi lo stile del monumento a Vittorio Emanuele e del Palazzo del Parlamento, in moli immense, con immense spese, con calamitosi squarci nelle nostre città e soluzioni urbanistiche infelici ed irrimediabili — e non solo a Roma beninteso — l'imposizione ufficiale di artisti ambigui come un Sartorio o un Bistolfi, questo cipiglio di un classicismo senza misura unito a un modernismo senza modernità, tutto ciò era tra le cose peggiori dell'arte del tempo. La stessa Germania col Bismarck di Lederer o col monumento memorativo di Lipsia, o Vienna col coriandolismo liberty di Klimt si ponevano, truce l'una, scopertamente e epidermicamente decorativa l'altra, su un piano, se non di vera arte, alme-

no di volontà di espressione o di affermazione di un dato gusto e in architettura eran già stati fatti dei passi felici, in buona evidenza, se non proprio in primissima fila. Mentre da noi l'arte del 1911, o dannunziana come l'ho chiamato altre volte, più o meno a ragione, era, in conclusione, un fatto che andava combattuto senza quartiere.

E d'altra parte proprio quel progresso tecnico, di cui poteva compiacersi il primo decennio del nostro secolo, era scarsamente sentito dalle masse borghesi italiane; fisici, tecnici, operai industriali lavoravano, ma lavoravano nell'ombra; fra tanti fiumi di oratoria ben pochi riconoscimenti letterari giungevano a loro; semmai agli operai da parte degli scrittori umanitari e socialisti e se qualcuno si occupava di loro era più per ritrarne le figure oneste e laboriose a contrasto di oziosi e scialacquatori (« Come le foglie »), che per fissare la dialettica sociale e mentale del loro lavoro. Le navi da guerra erano fra le poche creazioni della meccanica moderna che appassionavano: le torpediniere (« Naviglio d'acciaio, diritto veloce e guizzante — bello come un'arme nuda ») e le Dreadnought — le navi di medio tonnellaggio non erano sexy.

A Roma, che montava faticosamente le miriadi di blocchi di botticino del monumento a Vittorio Emanuele, o voltava i vuoti archi del Palazzo di Giustizia, o tendeva la facciata alla fragola della Camera dei Deputati, si opponeva in qualche modo la civiltà lombarda di allora; opposizioni di tono e di stile, e non decisamente politiche ed ideologiche, ma che pur vanno sentite. A Milano la media borghesia tecnica era numerosa e, quasi direi, faceva corpo, con le sue esigenze pratiche, le sue limitatezze estetiche e culturali, il suo moralismo dei conti che tornano; il suo « fare il passo secondo la gamba », ma, diciam pure, con una gamba di buona robustezza. Intenso lo sviluppo edilizio, un po' povero e non aggiornatissimo, ma di taglio ampio ed efficiente ancor oggi. E ciò ancor più si sentiva nelle città minori, chiuse e fitte nelle loro mura, che tagliavano le nere cinte medioevali per uscirne con strade regolari a angoli netti, case e fabbriche, famiglie di ciminiere in cotto rosso, che si salutavano quattro volte al giorno con l'urlo lunghissimo delle sirene. Ed una progressività sociale che si sentiva ovunque, qual si fosse il partito dominante, ed una preoccupazione sociale anche, con tutti i sentimentalismi che inevitabilmente dovevano accompagnarla. E l'acutizzarsi di tutta la problematica romantico-moralista che urgeva dai paesi slavi, scandinavi, tedeschi. E non solo il Futurismo nasce a Milano, ma i futuristi della prima schiera sono convinti della superiorità lombarda: « dirò che il solo barlume di arte italiana, se si toglie Fattori... ci viene da Milano (Ranzoni, Cremona, Rosso, Segantini, Prevati) » scrive Boccioni. Veramente la pittura di Segantini è un fenomeno che va ristudiato e ripensato; questa sua volontà di vastità, di nitidezza definitoria, di lucidità immobile, che per lui era quasi il simbolo stesso del porsi della natura oltre l'uomo, in un destino di arcaica eternità. La sua stessa tecnica si forma strettamente su questa sua ricerca di luminosità netta e fredda eppur intimamente vibrante; quel suo divisionismo che non ha né la larghezza palpitante di quello impressionista né la fer-

mezza decorativa precostituita dei pointillistes, ma che intreccia pennellata a pennellata in un tessuto denso che pur vuole — soprattutto dal periodo di Savognino in poi — una chiarezza quasi direi ghiacciata. Sul piano di una aneddotica incomparabilmente meno risolta in immagine pittorica, Morbelli e Pellizza, e, all'ala opposta, più fantasticante, Gaetano Previati. A proposito di Previati ci può sovvenire il proverbio toscano « chi più fa più falla »; fu un'arte la sua che certamente non si guardava alle spalle. Boccioni, che pur ne aveva grande stima, scriveva che « l'inefficacia delle sue deformazioni proviene dall'essere l'oggetto della sua emozione in antitesi con la sua forma e questa con il suo colore ». Egli vuol fare della luce, quasi in sé e di per sé, la protagonista del quadro, una luce che erode e dissolve in sé la forma, la filamenta nel tessuto dei suoi raggi; ma la forma di Previati ha troppe pretese illustrative per avvantaggiarsi dall'essere consunta, così, dalla luce, e la luce è di una fibra troppo magica per poter passare al filatoio di una tecnica come quella; benché poi talvolta un'assonanza sentimentale tra la sua scena e la sua impostazione luministica era raggiunta, ciò che troppo spesso si disconosce e si dimentica. Ma non è qui il caso di tentare una rivalutazione critica di Previati; quel che conta per noi è che il richiamo a Segantini a Previati e a Rosso, misconosciuti dalla critica ufficiale, contro « la stomachevole rifioritura di classicismo rammollito », è già nel 1° Manifesto del febbraio del 1910.

E, ancor più, che l'opera di Boccioni, quale noi conosciamo dal suo ritorno a Milano (1908) in poi, è chiaramente nata sotto l'influenza del divisionismo lombardo: questa pennellata divisionistica a punto lungo, fitto, un po' lanoso, questo portar la luce a profilare erodendo gli stessi profili delle figure e delle cose, certi giuocati in trasparenza delle vesti, e poi una asimmetria della figura nel campo della tela più marcata nell'ambiente lombardo che altrove; mentre è probabilissimo che certe prospettive « in picchiata » gli siano state suggerite da Munch che in qualche modo di certo egli conobbe. Del resto bisogna tener presente che Boccioni era stato vicino a Balla e che il primo avviamento al divisionismo, e, dirò di più, a questo divisionismo a carica realistica — e non tendenzialmente liberty per intenderci — deve averla avuta da Balla e cioè prestissimo.

Ma in questo primo triennio milanese è evidente — e qui torna utile in parte il discorso di dianzi sulla civiltà industriale della Lombardia di allora — questa tematica del lavoro. Non è letteratura sovrapposta; è il motivo dell'opera, determina la scelta dei soggetti, dei tagli dei dipinti, sino a particolari che potrebbero sembrar occasionalmente visti sul vero, ma sono certamente intenzionali, come le piccole fitte figure indaffarate delle « Officine a Porta Romana ». Questa mostra spero sarà un'ottima occasione per rivedere, in parte almeno, questo periodo di Boccioni e il mio ricordo, di immediatezza di immagine di ambientazione equilibrata e discorsiva, di calma evidenza che in sé domina la vitalità della scena, spero non risulti fallace. Mancherà la grande « Città che sorge » (La Ville qui monte — La Città sale — Il Lavoro), che Ferruccio Busoni aveva ammirato e comprato già nel '12, la famiglia di lui aveva riportato in Italia molti anni fa, ma, che alla fine, è partita, di recente, per il Museum of Modern Art di New York.

La pittura di Boccioni dall'8 all'11 è un'arte che ha destato già al suo sorgere impazienze incontenibili, come quelle di Soffici nella « Voce » del 22 giugno del '911, e onesti entusiasmi, come i miei nella « Pittura Moderna » del '34. L'ansito del gran cavallo rosso nella cerchia della « Città che sorge » contro l'affaticata statuarietà dell'altro, il delinearsi energico delle figure di operai quasi rese trasparenti a soli profili di forza, « l'andare fatale che hanno le folle che lavorano - *Arch. del Fut.*, p. 233 - i tralicci delle case, tutto questo tumulto che si fa vortice all'incontro appunto di queste due grandi figure equine, in cui sembrano assommarsi e simboleggiarsi lo sforzo fisico e la tesa e caparbia volontà di lavoro, se hanno in sé molto di scopertamente previatesco, una larghezza e un'irruenza oratoria che potevano urtare nell'11 Soffici, che aveva negli occhi le alchimie del silenzioso laboratorio di Picasso o la costretta monumentalità di Cézanne, oggi — a noi almeno — si impongono ancora come una bella pagina di ottimismo umano, quasi direi di ottimismo italiano, che, in verità, non ne ha avute troppe.

Accanto a « La Città sale », la « Retata » e « Rissa in Galleria », questa di un arabesco spiritoso, fresco di colore, tenuto a un limite giustissimo tra evidenza un po' caricaturale della scena e soluzione a macchia delle figure. Siamo tra il '910 e l'inverno del '911. Erano stati scritti entrambi i due primi manifesti, quello del febbraio e quello dell'aprile del '910. Ma Boccioni era in realtà ancora alla mentalità del primo dei due: poesia del progresso, del lavoro, dell'avvenirismo meccanico, anticlassicismo, contro il sentimentalismo generico, contro il culto del passato, contro i critici, contro le espressioni troppo elastiche di « armonia » e di « buon gusto » e, come si è detto, per il riconoscimento critico di Segantini e Previati. Nel manifesto di due mesi dopo c'è già una deviazione di qualche grado: « noi ci occupavamo allora [nel manifesto precedente] delle relazioni che esistono fra noi e la società. Oggi invece ci stacciamo risolutamente da ogni considerazione relativa e assurgiamo alle più alte espressioni dell'assoluto pittorico »; « il gesto per noi non sarà più momento fermato del dinamismo universale: sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale ». E poi le prime idee di compenetrazioni di corpi: « lo spazio non esiste più... Il sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata dal disco solare? ». Oppure: « le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre; stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. E, talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano... ». « La nostra nuova coscienza non ci fa più considerare l'uomo come centro della vita universale. Il dolore di un uomo è interessante, per noi, quanto quello di una lampada elettrica, che soffre, e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di dolore... questo naturalmente ci porta a concludere che non può sussistere pittura senza *divisionismo*. Il divisionismo tuttavia, non è nel nostro concetto un mezzo tecnico che si possa metodicamente imparare ed applicare. Il divisionismo, nel pittore moderno, deve essere un *Complementarismo Congenito*, da noi giudicato essen-

ziale e fatale... noi siamo i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata ». Con questo secondo manifesto, Boccioni intravedeva qualcosa di più spinto che la « Città che sorge »; e difatti « La Risata » sarà presto dipinta e con essa, penso, « La strada entra nella casa » e « Visioni simultanee ». Accostate alla « Città che sorge », la differenza di impostazione appare marcatissima: mentre nella « Città » è ancora, deformata, espressionizzata, fluidificata (quasi a colata di gomma fusa) una visione prospettica naturale, negli altri tre dipinti di poco più tardi è una spicchiatura geometrica a vortice in cui si incasellano i frammenti della visione naturale: dal faccione della mondana della « Risata », ai bicchieri, alle bottiglie, alle impalcature, alle case; cominciano ad emergere forme di stretta ispirazione geometrico-spiralica, come nel primo piano della « Strada »; la luce si vuol far corpo, lame triangolari e taglienti. È già ben chiara l'influenza cubista, e di essa il tramite più probabile era stato Gino Severini, amico di prima giovinezza di Boccioni, in quegli anni a Parigi, nell'ambiente d'avanguardia, cubista per lo meno all'ottanta per cento, uomo aggiornatissimo e di talento. Egli era cresciuto in una fedeltà al divisionismo francese maggiore di quella che avessero i primi cubisti, ma era stato uno dei primissimi ad accordarsi alla problematica mentale e tecnica del cubismo.

Che il cubismo sia stato un fenomeno di una energia di innovazione enorme, si dà da creare una frattura che balza all'occhio nel corso dell'arte del nostro secolo, su ciò è fuori luogo qui insistere. Piuttosto non è facile definire quel che sia stato il nucleo operativo di esso. In nuce può dirsi che la pittura cubista vuol sganciare l'immagine pittorica da quella che è la visione naturale umana. La visione artistica nasce, sì, da un lungo processo spirituale — ricordi, conoscenze morfologiche della realtà, persuasione dell'esistenza in essa di certi paradigmi strutturali, di certi canoni estetici e biologici ad un tempo, da abitudini ordinative mentali rispetto alle impressioni che la realtà ci dà, da desideri visualizzati, dalla presenza fantastica di creature mitiche, etc. etc. — ma tutto ciò è pur sempre ancorato alla visione naturale, non tanto per l'infinito repertorio di cose che la visione naturale ha offerto all'arte figurativa da tempi immemorabili, quanto per la ricostruzione, in un mirabile artificio, della visione naturale stessa: davanti ai grandi capolavori del Rinascimento noi sentiamo benissimo che essi sono state lunghe e complesse e approfonditissime opere della fantasia, della cultura e della eticità umana, che ben poco di essi è ricalcabile pezzo a pezzo sulla realtà, che essi sono in un altro mondo, chiamato ideale o fantastico come voi preferite, ma rimane l'impressione, vivissima in noi, che se tale mondo per una divina ipotesi fosse creato, esso apparirebbe così a noi riguardanti. L'immagine pittorica riprende e prosegue l'univocità della visione naturale, si svolge in uno spazio analogo, uno spazio che comprende e distanzia riguardante e oggetto, nell'ipotesi che il loro rapporto è unico, in un solo dato tempo di apparizione. Il pittore cubista invece non vuole rappresentare le cose quali appaiono al suo occhio e nemmeno quali esse si trasmutano e si esaltano nella sua



GINO SEVERINI: 14 Luglio.

visione patetica, ma vuole disseccare la realtà nei suoi elementi, ciascuno in qualche modo nato da percezioni diverse, in momenti diversi. Se nella visione naturale un oggetto mostra in un dato momento solo una parte di sé, l'artista che si pone davanti ad esso pur ricorda e riconosce anche le altre parti, conosce la sua origine e la sua destinazione, la sua vita insomma; i pittori cubisti si sentono in diritto di compenetrare in un'unica immagine sia gli aspetti successivi dell'oggetto in diversi rapporti spaziali, sia i fatti di vita di esso, in un'immagine ad un tempo di effettiva realtà e assolutamente personale e poetica.

La difficoltà dell'estetica cubista fu sentita ben presto e in tutti i suoi primi sostenitori è — innegabilmente — un'estrema incertezza teorica: è troppo portata avanti l'idea che il cubismo vuol essere pittura di conoscenza, determinazione della struttura interna delle cose, ricostruzione logica di esse; la ricerca di purezza geometrica, la scempi contro lo spazio tridimensionale euclideo, l'istanza ad una pura musicalità, anche se non nella stessa pagina dello stesso libro, pur sempre fanno mazzo, si contraddicono, e, quasi direi, si sputano l'una l'altra. Giustamente scriveva Soffici, e già nel 1911 (*La Voce*, n. 34): « questa proiezione integrale della realtà su una superficie piana non può essere fatta con un sistema rigoroso ». Il pittore cubista non può « fare al modo di un geometra scomponendo i lati [dell'oggetto] in tante figure da porre le une accanto alle altre, il che sarebbe assurdo e ridicolo, bensì mettendo d'accordo la conoscenza interna e la sensazione parziale » e ciò « secondo un'occulta necessità lirica, al fine di intensificarne la suggestività ». Ma questa « necessità lirica », questa « suggestività », che Soffici evidentemente già sentiva nelle prime opere cubiste di Picasso e che in Picasso cubista non venne meno per molti anni, non è facilmente definibile; è in realtà una lama di rasoio tra un arabesco di trattenuta ma innegabile musicalità e una resa abbreviante ma evocatrice del pezzo di realtà; e sulla coesistenza di queste due capacità artistiche si imposta quella che è la qualità più alta di Picasso, l'energia di apparizione, il gesto pittorico spazioso, stimolante.

Carlo Carrà definì acutamente il cubismo « ginnastica da camera »; realmente il quadro cubista, e soprattutto i dipinti di Picasso e di Braque, danno il senso di una ispirazione solitaria e tranquilla, di un giuoco serio, meditato, senza abbandoni esuberanti, senza volontà di un'impressione dinamica; la tavolozza impressionista e divisionista è abbandonata completamente; toni trattenuti, quasi grisailles, stesure senza orgogli di materie pittoriche, ma nitide ed efficienti; una sonorità di un bel timbro, ma senza clangori (sonorità maggiori Picasso avrà più tardi, dopo il '20).

Se, per necessità di definizione, si deve tener presente le opere del cubismo deciso, dall'11 al '15, quelle un po' precedenti, come il famoso « Ritratto di Vollard », puntano ancora su una deformazione caricaturale marcatissima, su uno spostamento caricaturale dei tratti. L'immagine sembra apparire attraverso un cristallo sfaccettato, che la seziona, la spicchia, la rifrange; e queste spicchiature sembrano avvenire secondo linee che, ad un tempo, determinano la struttura dinamica dei corpi e impostano l'arabesco cromatico del dipinto.

Severini, che era più vicino alla fonte inventiva di questi motivi pittorici ed aveva minori preoccupazioni patetiche, applica con più fedeltà, con più eleganza, queste triangolazioni cromatiche, caleidoscopiche, incastonandovi facilmente il suo repertorio illustrativo fresco e svagante, su una bella tavolozza di toni chiari, di provenienza divisionistica, ma con un giuoco di terna cromatica intelligentemente aggrandita su suggestioni liberty.

Boccioni invece esaspera la linea ondulata e patetica i cui primi avvisi indubbiamente gli provenivano dalla grafia di Munch: 'Quelli che vanno' — 'Quelli che restano' — prima estate dell'11. Sembrano in 'Quelli che vanno' le linee oblique della pioggia attraverso i vetri di un treno in corsa, linee che si compenetrano con profili di case, di teste, alcune delle quali, soprattutto nell'abbozzo della Galleria d'Arte Moderna di Milano, di grande potenza. In 'Quelli che restano' linee cadenti, pigre, tra figure pesanti, fasciate, avvolgimenti spirali immoti, sempre questa letteratura ansiosa del volgare di secolo che traspare come fondo psicologico della sua arte. E questi 'Stati d'animo' — come li chiamava Boccioni — nella mostra parigina del febbraio del '12 erano accanto alla « Strada entra nella casa » a « Visioni simultanee » a « La Risata », nelle quali la rifrazione triangolare dell'immagine, lo slittamento parte a parte di essa, la compenetrazione, tutti fatti questi di influenza protocubista, erano, come si è detto, ben evidenti.

Ma nella presentazione di questa mostra è già preannunciato qualcosa di più di queste compenetrazioni patetico-dinamistiche. Quella che si vuol cogliere ora è l'energia interna costitutiva dell'oggetto, « sa force interieure »; comincia il concetto di linee forza « Chaque objet révèle ses lignes comment il se décomposerait en suivant les tendances de ses forces. Cette décomposition n'est pas guidée par des lois fixes, mais elle varie selon la personnalité caractéristique de l'objet et l'émotion de celui qui la regarde ». E: « L'oggetto... è concepito nelle sue linee vive che rivelano come esso si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze. Così noi giungiamo ad una scomposizione dell'oggetto che non è più lo schema intellettuale cubista, ma bensì l'apparizione dell'oggetto, la sua interpretazione attraverso una sensazione infinitamente raffinata e superiore all'antica. Questo è per noi il moto assoluto, che si potrebbe chiamare il respiro o il palpito dell'oggetto » e questo moto assoluto intimo dell'oggetto coesiste col suo stesso movimento relativo agli altri oggetti, in un'unica realtà dinamica. Ma d'altro lato: « noi volevamo proclamare e far comprendere che non v'è possibilità di innalzarsi ad un definitivo nelle forme e nei colori al di fuori della emozione; è l'emozione che dà la misura, frena la analisi, legittima l'arbitrio e crea il dinamismo. Emozione e soggetto sono sinonimi... noi non vogliamo osservare disincarnate e trasportare le immagini; noi ci identifichiamo nella cosa, il che è profondamente diverso. Quindi per noi l'oggetto non ha una forma a priori, ma sola è definibile: la linea che segna la relazione tra il suo peso (quantità) e la sua espansione (qualità) ». Una concezione dell'arte cioè che vuole essere ad un tempo oggettiva e soggettiva, soggettiva in quanto è l'emozione dell'artista che scopre certe date forze delle cose, oggettiva in quanto tali forze sono reali

nelle cose. Ma ancora: l'oggetto non può esistere astratto o avulso dall'ambiente: « l'azione di un oggetto, cioè la forza di apparizione, di vita, non si può afferrare se non calcolando questa azione in relazione all'ambiente senza il quale l'oggetto non può esistere. Se noi chiudiamo l'oggetto in un contorno più o meno determinato o finito, noi commettiamo un arbitrio in quanto stacciamo una parte del tutto indissolubile ». Cioè un pandinamismo in cui l'oggetto si tuffa, mantenendo sì una realtà sua, ma una realtà che consiste appunto nella sua possibilità di dispergere le sue energie nell'ambiente di vastità indefinita.

Questa concezione fisica di Boccioni è indubbiamente interessante ed ha un suo effettivo raccordo alla scienza di quegli anni. Non so se altri ne abbiano cercato la provenienza. Questo *trascendentalismo fisico*, il senso cioè dell'unità dinamica del mondo, è pervenuto a Boccioni dalla fisica del secondo Ottocento, dalla fisica delle azioni a distanza: Maxwell, Van der Waals, Faraday, Thomson; le stesse « linee-forza » riecheggiano la espressione « linee di forza », che nella teoria dei campi rappresentavano con segmenti di una data direzione e lunghezza le forze che agiscono da corpo a corpo. Ma penso che tutto ciò sia passato attraverso il diaframma filosofico di Henry Bergson, in quegli anni lettrissimo e notissimo soprattutto a Parigi, dove insegnava al Collège de France.

Bergson in « *Matière et Mémoire* » (1896) aveva posto il concetto che, oggettivamente, il mondo fisico è una continuità dinamica, un immenso giuoco di forze, nel quale, di fatto, non esiste divisione: « ébranlements sans nombre, tous liés dans une continuité ininterrompue, tous solidaires entre eux, et qui courent en tous sens comme autant de frissons ». È l'uomo che per i suoi scopi di vita, per dominare la realtà, crea una distinzione da cosa a cosa, proietta le cose su quel medium omogeneo e infinitamente divisibile che è il suo spazio geometrico. Concezione filosofica di alta importanza che pone nella stessa creatività umana il rapporto tra immagine spirituale e realtà fisica. Ma in effetti essa non apriva una via di accrescimento o mutamento alla vita visiva umana, in quanto poneva la assoluta validità della contrazione della vita interiore delle cose sul ritmo della nostra vita. Un rosso è una vibrazione di una data lunghezza d'onda e di una data frequenza (quattrocentomilamiliardi di alternanze al minuto secondo) ma, come notava Bergson, i tempi di questa vibrazione sono di fatto inregistrabili dalla coscienza umana, che li contrae da attività a qualità; e cioè a una data qualità di apparizione dell'oggetto su di noi. La scienza moderna ci dà, sì, sbalorditivi mezzi di possesso sulle cose e sulle energie, ma procedendo con tutto il suo complesso analogico e matematico, traguardando la realtà in esperienze sottilissime in cui la realtà è dissociata e operata nei suoi minimi elementi.

E questa è da più di cinquant'anni l'enorme difficoltà, di recuperare alla mentalità artistica i nuovi risultati scientifici, perché da un lato essi hanno — in qualche modo — scalzato la fiducia nella realtà dell'osservazione visiva naturale, ma dall'altro essi — in quanto mezzi e formule di conoscenza — non si lasciano ricalare sensorialmente nelle cose che ci cir-

condano e che urgono intorno a noi nella contrazione sensitiva della visione naturale, non si lasciano visualizzare nell'immagine artistica. Per questo l'impressionismo rimane l'ultimo periodo di equilibrio felice tra la scienza — una scienza della luce che andava diffondendosi e affermandosi già da tempo, ma pur sempre efficientissima e suggestiva — e la visione naturale. Per questo, nonostante le balzanti e talentuose illusioni di Boccioni, la sua pittura di trascendentalismo fisico, di scomposizioni e di compenetrazioni — tre anni, dopo tutto, nella sua vita — rimane in un mondo in cui si entra col fiato trattenuto e con un'estrema prudenza. Nasce una sua evidenza, una certa sua strana monumentalità, quasi soffocata in se stessa, una corposità viscerale, ma la materia, che non riesce a dimenticare il divisionismo lombardo, che non riesce a organizzarsi in una scanditura spazio-luce, dà un senso di inevitabile pesantezza, di crollata su se stessa; profili di teste, piani di tavole, stoviglie richiamano a un realismo percettivo ben distante dal pandinamismo che è il programma immanente di questa pittura; i tagli triangolari rimangono convenzionali; gli avvolgimenti spirali sembrano che, se si mettessero in moto, girerebbero sempre su se stessi, nel loro spazio, come una vite senza fine.

È inevitabile, per me almeno, parlando del Futurismo, seguirlo sulla traiettoria dell'arte di Boccioni, perché Boccioni è il più deciso, il più impressionante, il più irruento del gruppo futurista; i suoi scritti sono energici, talentuosi, egli sa a modo suo collocare sé e il Futurismo nello sviluppo dell'arte e della civiltà moderna; ma del gruppo futurista nessuno, almeno dei compagni della prima ora, può essere tenuto in disparte.

L'opera di Balla — sopra a tutte — dovrà essere oggetto di maggiore attenzione di quanto sia stata sinora. Balla muove indubbiamente due passi importanti rispetto a Boccioni: egli rinuncia al pezzo di oggetto riconoscibile e pone decisamente in disparte le sensuosità della spessa ed elaborata materia divisionistica; e ciò va notato tanto più che egli era stato divisionista laborioso ed insistente per parecchi anni. « Velocità astratte » del 1913 cerca la sua emozione in una dinamica di forme geometriche senza alcun frammento di riconoscibilità realistica, un Urtext dello astrattismo, che precede, a tale livello di decisione astrattistica, lo stesso Kandinsky: l'immagine è nettamente su un solo piano, benché, dato appunto che non c'è traccia di compressione bidimensionale di solidi, finisca per dare una impressione di extradimensionalità. E questo è un fatto di grande interesse, che andava contrapposto dalla nostra critica alla anacronistica froebeliana bidimensionalità introdotta anni dopo da Mondrian. Come interessanti sono i suoi aggruppamenti e intersezioni di solidi, che sembrano sfuggiti ad ogni logica, fuorché a quella di un rigoroso definirsi nello spazio, come in questa mostra « Insidie di guerra », « Forme Grido », « Bandiere sull'altare della Patria » del 1915. E belli « Alberi mutilati », in una luce calma filtratissima e poi « Primavera » e « Fiore futurista », senso di freschezza vegetale dato con forme astratte, extradimensionali, ancora, fuorché, nell'ultimo, il piede a due legni in croce che regge l'illusorio complesso floreale. Quel che ha nuociuto a Balla, fra tanti pensamenti e spassimi esecutivi nell'arte dal '15 in poi in Italia, è il senso, che è un po' sempre nella sua opera, di facilità artigianale.

Di Severini si è detto; il suo contributo al Futurismo dei primissimi anni è relevantissimo.

Soffici accede al Futurismo solo nel '12, dopo averne detto e scritto un gran male, e vi accede quando già aveva una sua bella maturità e di pittore e di scrittore; si era formato sotto il segno dell'impressionismo e di Paul Cézanne, ma aveva mitigato, non infiacchito, il dramma plastico cézanniano, l'aveva piegato verso tutta una sua urbanità ed una sua facile simpatia di cose e di paesi. Certe sue nature morte dai frutti e i cristalli sazi di brilli, certi suoi paesaggi domestici ariosi sfioccati di frescura e di sole, rimarranno tra le cose più belle della pittura intorno al 1910. Nel Futurismo egli vede soprattutto la componente cubista e questa, a sua volta, come messa in evidenza pittorica di pezzi di realtà entro e a contrasto di una composizione astratta. Mi sovviene una frase intelligente di Gino Severini: « il contrasto tra un elemento realistico, (di un realismo trascendentale, si intende) ed altri elementi portati in un piano di assoluta astrazione, genera, come tutti i contrasti, dinamismo e vita ». In queste nature morte futuristiche di Soffici, belle decorativamente, svaganti, di una composizione agile e serrata, gli inserti realistici — rapidissimi, più allusioni che rappresentazioni — giuocano spiritosamente, elementi di preziosità pittorica che si incastonano nell'assieme richiamandosi l'un l'altro: un grappolo d'uva, il taglio rosso coi semi neri e bianchi della fetta di cocomero, il bicchiere brillante, il rosso del vino.

In Carrà si sente che la sua vera ispirazione è altrove, che essa tende fatalmente verso le impostatissime immobilità delle sue scene e dei suoi paesaggi verso il '30; la sua scomposizione futurista dà appunto un senso di costipato ed immobile; ma qualcosa di acutamente curioso e graficamente deciso è, ad esempio, nell'acquarello « Cavallo e cavaliere », di una energia caricaturale, di una insistenza grafica che rammentano Klee.

Ed anche per Sironi, questi primi anni futuristi furono importanti. « L'Autoritratto », del 1913 ha nella sua scomposizione una solidità che mi fa pensare addirittura alla testa di donna in bronzo di Picasso del Museum of Modern Art (1909); egli sente le possibilità neoplastiche del cubismo sino a rammentare nell'« Atelier delle meraviglie » Ferdinand Léger; ma d'altro lato ha una grande energia di luce, che nel « Camion » quasi giunge ad accenti che lo apparentano alla prima pittura metafisica di De Chirico. È giovane e cerca; ma con una grande chiarezza di ispirazione, che sarà poi la sua, verso una pateticità di forme scabre e impressionanti.

Rosai nelle nature morte futuriste è pur sempre interessante, ma non quanto sarà poco dopo, dalla « Saliera » ai « Giocatori di topa », ai primi paesaggi; esce dal futurismo sotto la suggestione cézanniana dei « I Giuocatori » e di altri dipinti allora testi ammiratissimi fra i giovani fiorentini d'avanguardia.

Primo Conti passa da un espressionismo baldanzoso (ricordo di lui un « Ritratto di vecchio » e un sicurissimo « Autoritratto ») a portar sui motivi tra cubisti e futuristi che si allargavano intorno a Soffici una sensuosità come di antichi velluti; non per nulla sono prossimi per lui gli anni delle « Cinesi » dai chimoni lussuosissimi.

Anche Funi — chi, non sapendolo, se lo potrebbe immaginare? — è

futurista per alcuni dei suoi anni giovanili; il suo « Uomo che esce dal tram » è in piena problematica futurista, mentre la « Natura morta » De Angeli Frua — 1919 o '20 che sia — è già Funi che esce dal Futurismo.

È breve il soggiorno futurista di Ferruccio Ferrazzi; mentre la « Natura morta » del '12 di Morandi calma, sensibile, di una quasi grisaille sentitissima è, più che un passaggio in casa di amici, una autentica misuratissima esperienza.

Depero, rimasto troppo nell'ombra sinora, sarà visto in questa mostra con piacere, e, spero, con interesse. Nel manifesto dell'11-3-1915 erano suoi o di Balla i brani sul giocattolo futurista e sul paesaggio artificiale? Comunque la sua scena è volutamente giocosa e decorativa. V'è, nella chiara sua freschezza di esecuzione, un nitido recupero di plasticità e di tridimensionalità; ma le cose non danno il senso di essere costrette e fissate al loro spazio; si ha quasi l'impressione che, voltate noi le spalle, le curiose figure si muoveranno come cartoni animati e si comporranno in tutt'altra scena.

Prampolini sarà il fedelissimo del Futurismo; uno dei pochissimi artisti che « faranno ponte », per così dire, fra i movimenti d'avanguardia ante-guerra e il più recente astrattismo. Approfondirà il dinamismo futurista, proprio in quelli che volevano essere i suoi principi scientifici e dal '30 in poi creerà quelle sue figurazioni tra luce surreale chiarissima e spazi infiniti (« Quarta dimensione », « Pittura solare » etc.) che gli varranno da Guglielmo Marconi l'elogio di essere stato il solo a comprendere lo spirito delle sue ricerche. Poi si volgerà sempre di più verso una tarsia bidimensionale non figurativa.

Comunque, Balla Prampolini Depero appaiono come i più fedeli, ognuno a suo modo, al repertorio e allo spirito futurista, dopo i faustissimi giorni del novembre 1918. Invece per la maggior parte degli altri furono proprio allora i tempi della *fuga dal futurismo*. È questo un fatto che chi scrive del Futurismo desidererebbe non dover trattare. Si ha un bel dire che questa crisi dell'arte di avanguardia è generale, che Picasso comincia allora la serie dei ritratti ingresiani, che a Parigi si sta formando la tendenza alla « résurrection des objets »; ma lì sono tendenze meno irreparabilmente divergenti, riesami di situazioni stilistiche, riprove di mestiere; persino nella période antique di Picasso il cubismo rimane incomparabilmente più presente di quel che lo sia il futurismo nella pittura di Carrà, di Sironi, di Soffici, di Severini dopo il '20; in Soffici è addirittura una ripresa testuale delle sue posizioni prefuturiste e un voler ricongiungersi all'estetica naturalistica ottocentesca. In letteratura — è risaputo — avviene qualcosa di assai simile.

Non posso pensare ad un conformismo collettivo, di cui non v'erano nemmeno i motivi pratici; rimarrebbe oscuro un processo di moralismo ispirato dalla guerra e di sazietà verso il dinamismo futurista per quello che esso aveva, appunto, di velleitarismo e di individualismo spinto; che i pittori futuristi abbiano ricercato le vere corde della loro ispirazione bloccate sino allora dall'invasamento futurista, può valere solo per qualcuno di essi. In ogni modo il fatto vi fu: il Futurismo fu di breve durata,

ben presto travolto, e non sempre felicemente, da altre tendenze. E vi fu — anche — la sciagura della morte di Boccioni, per una caduta da cavallo durante un'esercitazione militare nell'agosto del 1916.

Il primo semestre di quell'anno era stato per lui di una attività intensissima, che culmina nel « Ritratto di Ferruccio Busoni » della Galleria d'Arte Moderna di Roma. È un gruppo di opere che al primo sguardo possono dare l'impressione di essere già fuori dal Futurismo. Non è facile giudicarle; di certo si tratta di dipinti troppo numerosi, troppo intensi e di foga per poterli pensare fatti per accondiscendere al gusto di amici e committenti. Boccioni abbandona le formule del suo dinamismo plastico; sembra che egli rifaccia il punto sulla sua pittura di quattro-cinque anni prima; un dipinto come il « Ritratto di Ines » dell'estate dell'11 era in effetti una inserzione di deformazioni protocubiste picassiane su un taglio e un'impostazione di figura pressoché della ritrattistica tradizionale primo '900: il dipinto, per tutta la metà inferiore, ai lati della figura era vacuo, il corpo era appiattito. Gli agglomerati plastici picassiani che aveva influito soprattutto nel modellato della testa erano alla lor volta di ascendenza cézanniana. Boccioni ora sembra riprendere, forte dell'esperienza del dinamismo plastico, il momento deformativo di allora, ma risente ora la necessità che un contrappunto plastico foggia di sé tutta la figura, che l'immagine appaia sostenuta dinamicamente in tutta la sua plasticità; insomma la plasticità del « Ritratto di Busoni » o di « Silvia » non è pensabile senza la monumentalità, sia pur soffocata in se stessa, degli anni del dinamismo plastico. Ma, ecco, ora egli vuole che la sua sintesi plastica sia allusiva di una realtà naturale, si imponga graficamente e pateticamente nel rettangolo della tela. La lezione di Cézanne, soprattutto della sua ritrattistica — romantica e ottocentesca checché ne sia stato detto — assume quindi ora e solo ora il suo pieno valore. Ma nessun cézannismo imitativo è in quest'ultimo Boccioni, nessun orecchiar di posture e di tipi cézanniani, il che era allora epidemico; la sua visione ritrattistica è assolutamente personale, interpretazione sua nobile e familiare della figura che ha davanti: il « Ritratto di Busoni » è di una solida calma, di una unità di arabesco pittorico, che solo raramente gli stessi espressionisti tedeschi (forse Kokoschka) riuscivano a raggiungere. Insomma risentiamo pur sempre Boccioni appieno, nella sua decisa serietà di visione, nella carica di energia che egli vuole implicita nella figura umana, e la sua scomparsa tanto più fu grave in quanto era il momento più difficile, quasi direi, del futurismo, quando le esigenze e le aspirazioni che l'avevano determinato andavano dimensionate e riorganizzate senza perdere quello che realmente era stato raggiunto; e troppe cose intravviste erano rimaste appena tentate o solo prospettate verbalmente ed occorreivano energie ricche e varie per portarle a realizzazione.

E — altro acuto rimpianto per chi ripercorre la storia del Futurismo in questi anni — la perdita di Sant'Elia, pochi mesi dopo.

Con Sant'Elia il Futurismo avrebbe avuto probabilmente un'influenza importante sull'architettura italiana. Di certo non è facile dire in quale



MARIO SIRONI: *L'aeroplano.*

misura possa dirsi futurista la progettazione architettonica di Sant'Elia: la pittura futurista con la sua stessa aspirazione a spazi dinamici concreti era agli antipodi di una problematica architettonica; ma con la sua volontà di rinnovamento e di impostazione dinamicistica di ogni cosa era inevitabile si prospettasse anche questa.

Sicché Marinetti attrasse nel suo gruppo il giovane Antonio Sant'Elia, capomastro e studente di architettura. Il manifesto scritto nel maggio del '14 per la prima esposizione d'arte del gruppo « Nuove Tendenze » — Nebbia, Dudreville, Sant'Elia, Possamai, Funi, Erba — fu pubblicato poco dopo con qualche aggiunta e qualche nuovo tocco in « Lacerba » del 10 agosto. Che queste aggiunte e ritocchi siano dovuti alla penna di Marinetti è possibile; comunque anche senza di essi il programma di Sant'Elia, abbreviandolo e in parole in parte nostre, era: architettura come sintesi, espressione, cioè come sintesi di tecnica costruttiva del più alto grado scientifico e di ogni esigenza del costume e dello spirito moderno; bando alle decorazioni sovrapposte; casa macchina gigantesca; nuova struttura del complesso città; strade a più piani; gusto del leggero e del pratico, bando alle forme cubiche e piramidali che sono statiche e opprimenti; impossibilità di ogni compromesso con le architetture tradizionali; diffidenza verso le eleganze orientali (Liberty) cui si aggiunse nel secondo manifesto « la pseudo architettura d'avanguardia austriaca tedesca ungherese americana ».

Questi concetti non sono (e se ne è accennato da principio) in se stessi nuovi, ma bisogna riconoscere che mai erano stati posti in un collegamento così stringente e che nel concetto di architettura come « sintesi » essi trovano la loro base estetica nel modo più risoluto e più giusto. Il tono con cui sono esposti è aggressivo, come sempre in questi manifesti futuristi, ma non li direi utopistici: lo stesso prospettarsi la strada a più piani potrà sapere di fantascienza, ma nelle grandi città affollate e tumultuose, cui Sant'Elia pensava, era già allora problema ragionevole: e così l'entusiasmo per nuovi materiali, dal cartone alla fibra tessile.

Di pochi semestri fu l'attività di Sant'Elia, quella almeno che può interessarci, e solo affidata a disegni, e disegni quasi solo a veduta, d'angolo; rare le piante e le sezioni. Pure è troppo facile dirli scenografici, è in essi un senso di realtà strutturale che non permette questo attributo; pittorici, in certo senso, sì, sia perché la loro esecuzione, il loro tratto è notevolissimo, sia perché la luce è assai spesso determinata con nitidezza. È un disegno che evoca, quasi direi invoca, una realtà costruttiva. Le sue case a terrazze degradanti, le sue centrali elettriche, le sue « Stazioni di Milano » rimangono negli occhi, come che se le avessimo viste in centratissime fotografie.

Alla data 1913-1914 Sant'Elia appare all'uscita del liberty, ma, intendiamoci bene, tutti i suoi coetanei, ed anche i più anziani più talentuosi, stavano allora uscendo dal liberty; ma non era cosa facile, né si può pretendere che avvenisse con processi rettilinei; non deve stupirci quindi se nel « Progetto di monumento con fari » datato « 20-II-1914 » è più nel progetto di chiesa (Como, Museo Civico, n. 65) è presente la

scenografia liberty (Gordon Craig); e se certe terminazioni gugliiformi o piramidali sanno di secessione. Sant'Elia sente con straordinaria evidenza la funzione delle membrature verticali, alle quali ridà quella decisione visiva e funzionale che l'architettura secessionista aveva così spesso mascherato sotto decorazioni incongruenti, sicché è suggestivo e deciso lo stare dell'edificio nella luce e nello spazio. E, soprattutto, egli sa creare un rapporto di arsi e di tesi tra la membratura verticale e la stesura delle facciate, che egli si proponeva chiare linde con una pulitezza e una nitidezza nei tagli delle finestre di cui non è facile dar precedenti (I. Hoffmann nel Convalescenziario a Purkersdorf 1904, e qualche opera di Wagner, di Behrens, di Loos). Anche le sue torri a ascensori coi ponti aperti di congiungimento ai vari piani, di un certo spunto gotico meccanicizzato, danno pur un senso di spinta verticale e di giuoco tecnico che è simpatico. E così nelle sue stazioni egli mostra di prender questo tema così importante e così difficile nell'unico modo possibile, come edificio industriale, come un habitat per macchine e un luogo di passaggio per uomini che han furia di uscirne; ciò soprattutto nel disegno 23 del Museo Civico di Como, datato 1913.

Insomma quell'impulso dinamico che i pittori futuristi volevano compenetrazione dell'oggetto con l'ambiente e dell'ambiente con l'oggetto in Sant'Elia diveniva nitida leggibilità delle forze strutturali di un edificio pensato in funzione di tutto il dinamismo della moderna città. Prospettarci poi se egli sarebbe stato capace di realizzare tutto ciò in costruzioni reali, se sarebbe stato capace di salvare la sua ispirazione nella difficile navigazione edilizia italiana di quegli anni, sarebbe problema impossibile, ma ho l'impressione umana che questo capomastro comasco sarebbe stato un tenace difensore delle sue idee e delle sue visioni architettoniche.

L'influenza del Futurismo fu grandissima e pronta, anche per merito della infaticabile organizzazione di mostre: Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, L'Aja, Amsterdam nel solo 1912. Si fuse, inevitabilmente, con quella del cubismo e soprattutto dell'*Orphisme*, come Apollinaire chiamava, a modo suo, l'arte di Delaunay, che aveva, e assai presto, portato le spicchiature protocubiste sul paesaggio e le vedute di città, con accostamenti chiari e decisi ed una tumultuosità di composizione ben diversa dalla linea Picasso-Braque. Ma dove è carica dinamica, dove la compenetrazione delle forme reali e la loro simultaneità sono agitate e orientate dinamicamente, la componente futurista è in qualche misura presente: penso persino a Marc, che pure fu compagno di gruppo di Delaunay, agli inizi del *Blaue Reiter* nel 1912. Dopo la guerra l'influenza del Futurismo si allarga in misura impensabile. Ancora alla Biennale del '24 dominava nel padiglione russo il ritratto di Trotzky di Annenkoff di impostazione futuristica; e quanto di futurista era nel padiglione « I pittori Americani e la città » del '56 alla Biennale di Venezia? Il Futurismo rimane a fronti aperti verso l'espressionismo — l'ultimo Boccioni, e, qui, la stessa Satkova — ben chiuso invece verso il geometrismo bidimensionale di Mondrian,

verso il grafismo del tardo Kandinsky, verso il gesto improvviso vuoto di ogni visibile storia umana di tanta parte dell'arte informale. Con una mostra del futurismo si ripropone il problema della coesistenza di energia di arabesco e di esperienza umana reale e cosciente. Perché l'arte futurista è espressione di volontà. Qualunque sia stato il grado di melodicità raggiunto, essa è pur sempre dono di energia dall'uomo artista agli altri uomini, coraggio comunicativo, impeto di sé stessi, indispensabili dell'arte, e non solo dell'arte, ma di ogni civiltà.

GIORGIO CASTELFRANCO

POETICA DEL FUTURISMO

Il 20 febbraio 1909, F. T. Marinetti pubblicava sul *Figaro* il primo manifesto del Futurismo: nasceva il movimento che, comunque si voglia giudicare, resta il fatto più importante nel campo dell'arte italiana del nostro secolo e il più ricco di conseguenze.

Le idee agitate nel manifesto saranno, a mano a mano che il movimento si allargherà dal dominio della poesia a quello delle altre espressioni artistiche, elaborate e applicate alle singole espressioni e costituiranno come il lievito per la formulazione di tutti quegli altri scritti teorici e tecnici, a carattere più particolaristico, di cui si arricchirà la letteratura futurista nel periodo «eroico», tra il 1909 e gli anni della prima guerra mondiale.

Certamente nell'atmosfera del tempo era un fermento di rivolta contro le pastoie d'una tradizione male intesa, un'urgenza di rinnovamento, un desiderio di rifarsi un'anima ingenua e libera dal gravame d'un passato troppo pieno di grandi memorie, una volontà di esprimere con primitiva spontaneità se stessi, per cui tra la fine del secolo e il principio del nostro c'era chi aveva tentato di ritrovare la verginità dello spirito lontano dalla nostra civiltà satura. E questo stato d'animo persisteva come aspirazione a «imbarbarirsi, mediante una paziente disintellettualizzazione», a «distaccarsi da una forma ereditata di civiltà» (Raymond): in Marinetti esso esplode, sì, con un grido di ribellione contro il passato, ma per affermare il valore del presente. Non ha bisogno l'artista di rifugiarsi tra barbari selvaggi, non gli è necessario ricorrere alle forme di un'arte primitiva, sarà sufficiente ch'egli volga gli occhi intorno, osservi quanto altri intendono fuggire o non reputa degno di canto, adegui il proprio io al pulsare della vita moderna, così diversa e nuova, accolga ed esalti la civiltà meccanica, accetti, in una parola, il presente e ne sia interprete: «Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili di loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta».

A tale tematica, fa riscontro un concetto di bellezza nuovo e partecipe della forza e violenza che il mondo meccanico possiede come suo attributo costante. Bellezza è movimento, bellezza è velocità, bellezza è aggressività: « la poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo »; all'uomo che si ripone al centro, « sulla cima del mondo », dominatore, ricco « di forza, di amore, d'audacia, d'astuzia e di rude volontà ».

È un tema che il romanticismo aveva iniziato e che assume ora valore rivoluzionario per le nuove conquiste di cui la scienza arricchisce ogni giorno il potere di dominio dell'uomo sulla materia: un soggettivismo senza precedenti, condotto fino al parossismo. L'uomo deve affrancarsi dalla servitù in cui la somma di sentimenti inceppa l'io, per vivere l'avventura della modernità, schiavo, a un tempo, e padrone della macchina, la quale racchiude in sé un'essenza di bellezza superiore a ogni altra famosa e celebrata: « Un automobile da corsa col suo cofano adorno di tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia* ».

Poesia del moderno, che trova in tutti gli aspetti della contemporaneità elementi sufficienti per estrinsecarsi senza chiedere nulla a nessuno.

E così quell'aspirazione all'imbarbarimento si realizza nel mondo che circonda il poeta, un mondo in cui egli vive la sua esperienza come se fosse tornato al primordio: « Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente ».

Ha fatto il poeta intorno a sé il vuoto, ha eliminato il retaggio d'ogni cultura per alimentare unicamente gli « elementi primordiali »; distrutti i residui del passato, tornato barbaro, vibra d'entusiasmo per quello di cui il mondo della macchina quotidianamente lo fa spettatore e attore.

All'uomo, con tutte le sue aspirazioni, passioni, sentimenti, sarà sostituita nell'opera dell'artista « la materia, di cui si deve afferrare a colpi l'essenza d'intuizione »: esclusa la psicologia, subentrerà nel mondo poetico « l'ossessione lirica della materia », d'una materia, però, che s'è fatta strumento, macchina, motore, « nuovo animale istintivo ».

Liberato da ogni legame, immerso nella vita tumultuosa del proprio tempo, il poeta deve trasformare in canto la bellezza proposta dalla nuova tematica: « La materia fu sempre contemplata da un io distratto, freddo, troppo preoccupato di sé stesso, pieno di pregiudizi di saggezza e di ossessioni umane; essa può essere posseduta e penetrata soltanto dal poeta che abbia messo da parte ogni preoccupazione di carattere formale, secondo le tradizionali regole del dire: « La materia non è né triste né lieta. Essa ha per essenza il coraggio, la volontà e la forza assoluta. Essa appartiene intera al poeta divinator che saprà liberarsi dalla sintassi tradizionale, pesante, ristretta, attaccata al suolo, senza braccia e senza ali perché è soltanto intelligente. Solo il poeta asintattico e dalle parole slegate, potrà penetrare l'essenza della materia e distruggere la sorda ostilità che la separa da noi ».

Posta la materia al centro dell'attenzione dell'artista, la materia che si fa macchina — « dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico » — Marinetti assegna alla prassi artistica il compito di esaltarla per tutte le sue intrinseche qualità — « coraggio, volontà, forza assoluta » cui fan riscontro quelle della poesia: « coraggio, audacia, ribellione » — e particolarmente per quella ch'è la sua prerogativa più entusiasmante, e sarà il fondamento di ogni opera futurista: la velocità: « Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita d'una bellezza nuova: la bellezza della velocità ».

A questo carattere della bellezza oggettiva, che dovrà trasferirsi nella opera poetica, se ne aggiunge un altro, la lotta, che circola in tutti i postulati del futurismo ed è conseguenza di quella « forza », insita, come elemento essenziale, nella materia: forza che si scatena in aggressività, violenza, distruzione, e sommerge il passato, e alimenta il mito della macchina, e celebra l'alleanza tra uomo e materia, ed esalta la guerra: « Non v'è più bellezza, se non nella lotta ».

Vi è in questa glorificazione della violenza, come atto distruttivo e costruttivo a un tempo, un aspetto dell'anima tormentata di quegli anni, in cui l'umanità quasi presente le vicende che le sono sospese sopra e stanno per scatenarsi, tremende e luttuose. E il futurismo cela lo stesso profondo turbamento che un poco dovunque investe gli animi e si rivela più palesemente nelle manifestazioni dei movimenti d'avanguardia: in esso l'inquietudine europea assume caratteri di rivolta aggressiva, altrove, come nell'espressionismo, sarà grido più sommesso, ma altrettanto rivelatore dell'incertezza e dell'angoscia del momento.

L'effetto della violenta esplosione futuristica, che scardinava *ab imis* ogni concezione borghese — e una folata di nietzschianesimo non può negarsi abbia investito fin dal sorgere l'ideologia — fu grandissimo, e d'altra parte, non ci voleva meno dei paradossi polemici di Marinetti per svegliare e scuotere la cultura italiana, così tenacemente abbarbicata ad un quietismo conformistico e letargico.

In Italia e in Francia, dapprima — basti scorrere l'elenco di nomi compilato da Apollinaire nel suo manifesto-sintesi del 1913 — e nel resto d'Europa, in un secondo tempo, l'influenza esercitata dalle idee marinettiane ebbe presa su molti giovani dotati, che videro nel rinnovamento rivoluzionario del poeta la via di uscita per le loro ricerche.

È ancora da stabilire in quale misura le teorie e le stesse opere futuriste abbiano penetrato la prassi artistica europea: una ricerca filologica scrupolosa e un'attenta analisi in tal senso rivelerebbero quanto del nuovo, ch'è nell'arte di questa prima metà del secolo, abbia stretti legami o sia addirittura filiazione diretta del futurismo.

Costituito il gruppo futurista, le idee del primo manifesto furono elaborate in numerosi scritti teorici che interessavano le altre espressioni artistiche e, prima tra tutte, la pittura.

Il teorico del gruppo artistico-figurativo è Umberto Boccioni, che ha parte preponderante nella stesura dei manifesti e pubblica, più tardi, un volume dedicato ai problemi della pittura e della scultura.

Le premesse d'ordine generale sono quelle stesse che ha enunciato

Marinetti: abbandono della tradizione e celebrazione del presente il quale, così come alla poesia, offre alla pittura un'ampia tematica, specchio della realtà contemporanea: « È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda ».

Prima e fondamentale osservazione su cui poggia tutta la poetica futurista delle arti figurative è quella relativa al movimento: « Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido ».

Su questa premessa, Boccioni e gli altri artisti tornano di continuo, allargando il concetto con nuove formulazioni, le quali trasformano profondamente i tradizionali principi della rappresentazione.

Stabilito che « le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni nello spazio che percorrono », era da rivedere del tutto, infatti, sia il concetto di rappresentazione che quello di visione.

La pittura aveva rappresentato sinora la staticità — « cose e persone poste dinanzi a noi » — obbedendo, per realizzare una tale figurazione, a determinate leggi di carattere tecnico. Ora il movimento insito in ogni realtà, costituisce un nuovo modo di vedere e pone per la rappresentazione problemi mai esistiti, che bisogna risolvere.

Dalla constatazione fisica, enunciata nel manifesto: « un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari », si passa a una messa a punto più circostanziata, nella prefazione al Catalogo della prima esposizione di pittura futurista (febbraio 1912): « Ogni oggetto rivela, per mezzo delle sue linee, come si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze ». Il movimento non è perciò la semplice e pura constatazione del moto di un corpo nello spazio, ma è dinamica interiore, di cui tutti i corpi sono dotati: « tutti gli oggetti... tendono verso l'infinito mediante le loro linee-forza ».

Ritornando Boccioni sull'argomento, precisa il suo pensiero, definendo con estrema chiarezza i principi di quella dinamica interiore — « moto assoluto » — e del più palese movimento degli oggetti in relazione all'ambiente — « moto relativo ». « il moto assoluto è una legge dinamica imperniata nell'oggetto... È la potenzialità plastica che l'oggetto porta in sé strettamente legata alla propria sostanza organica secondo i suoi caratteri generali: porosità, impermeabilità, rigidità, elasticità, ecc. ecc., secondo i suoi caratteri particolari: colore, temperatura, consistenza, forma: (piana concava, convessa, angolare, cubica, conica-spiralica, ellittica sferica, ecc. ecc.). Questa potenzialità plastica dell'oggetto è la sua forza, cioè la sua psicologia... in questo primo stato di moto, che io spiego come una cosa a parte mentre in realtà non lo è, l'oggetto non è visto nel suo moto relativo, ma è concepito nelle sue linee vive che rivelano come esso si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze... Questo è per noi il moto assoluto, che si potrebbe chiamare il respiro o il palpito dell'oggetto ».

L'importanza di questo punto è tale che tutta la teorica futurista lo ripropone costantemente, illustrandone sempre più significato e portata e stabilendolo come cardine di ogni ricerca e come primo passo verso la compressione delle forme futuriste da parte di chi loro si accosta.

« Essendo l'idea di Movimento Universale la base dell'arte plastica di

oggi, credo utile di chiarire questa idea il più possibile. Penso che voler astrarre il movimento significherebbe attribuirgli una origine indipendente, forse un poco letteraria e non puramente fisica. Mi sembra che non sia possibile separare il movimento dall'oggetto o corpo che ce ne dà la percezione. Il movimento non è una Qualità, ma una sintesi di tutte le qualità; la si potrebbe chiamare: continuità, questa somma di tutte le qualità dell'oggetto. L'ipotesi di una astrazione del movimento, cioè la possibilità di separare il movimento dal corpo in cui risiede, è, secondo me, un non senso antiplastico, come l'ipotesi di un movimento relativo. O meglio bisogna uscire dal campo dell'arte plastica e rientrare in quello della scienza meccanica: in questo caso il movimento può essere assoluto o relativo. Ma tale movimento scientifico non è il *dinamismo universale o vita* ».

È questa di Severini una precisazione che modifica i concetti di moto assoluto e relativo, per dare il massimo valore al primo termine, relegando il secondo a semplice constatazione ottica della realtà: « Si sono spesso confusi questi due movimenti: il movimento o dinamismo universale e il movimento scientifico o spostamento. Questo errore è stato generato in parte dal soggetto di alcuni quadri futuristi e cubisti in cui sono rappresentati corpi in spostamento. Il movimento scientifico o spostamento non può essere considerato da noi che come qualità dell'oggetto, e come tale non può essere astratto... Astrarre tale qualità vuol dire separarla dalle altre qualità dell'oggetto la cui somma costituisce il suo movimento universale, o vita ».

È interessante notare come alle più analitiche definizioni degli artisti possa esser servita da premessa l'osservazione marinettiana sulla natura della materia: « Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o suoi turbini di elettroni ».

Alle considerazioni sul movimento seguono tutta una serie di corollari che qualificano quei concetti e ne determinano gli aspetti traducibili in opere pittoriche.

Prima conseguenza, il *dinamismo*, che è la risultante della combinazione dei due movimenti degli oggetti: « Il dinamismo è l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo)... Tra moto di rotazione e moto di rivoluzione, insomma è la vita stessa afferrata nella forma che la vita crea nel suo infinito succedersi. Questo succedersi, mi sembra ormai chiaro, non lo afferriamo con la ripetizione di gambe, di braccia, di figure, come molti hanno stupidamente supposto, ma vi giungiamo attraverso la ricerca intuitiva della *forma unica che dà la continuità nello spazio*. Essa è la forma-tipo che fa vivere l'oggetto nell'universale. Dunque all'antichissimo concetto di divisione netta dei corpi; al più moderno concetto impressionista di suddivisione, di ripetizione, di abbozzo delle immagini, noi sostituiamo il *concetto della continuità dinamica come forma unica* ».

Questa nascosta proprietà degli oggetti si rivela attraverso le *linee-forza* che sono, nella figurazione artistica, la « manifestazione dinamica della forma, la rappresentazione dei moti della materia nella traiettoria

che ci viene dettata dalla linea di costruzione dell'oggetto e dalla sua azione ».

La linea che serviva a concludere una forma diviene nella teorica futurista soltanto l'indicazione delle *direzioni* che le forme-colore assumono nell'opera rispetto ai due movimenti combinati degli oggetti.

Complemento e, insieme, esaltazione del dinamismo, è la *simultaneità*, che realizza « la condizione nella quale appaiono i diversi elementi che costituiscono il dinamismo » e rappresenta l'equivalente della *velocità*, posta da tutto il futurismo a fondamento dell'arte nuova, interprete del mondo contemporaneo, « esponente lirico della moderna concezione della vita, basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazioni ».

Premesse teoriche che sul piano della rappresentazione si risolvono in quella compenetrazione dei piani che costituisce l'essenza prima dell'arte futurista e sta all'origine della nuova interpretazione del concetto di spazio. « Il concetto di oggetto chiuso, finito e misurabile è frutto della tradizionale preoccupazione oggettiva e fotografica di rieseguire l'oggetto, e della preoccupazione di *porsi innanzi* l'oggetto, di fissarlo otticamente e quindi staccarlo dalla vita per trasportarlo nell'arte. Noi invece, preoccupati di dare la risultante plastica di oggetto più ambiente, arrestiamo la costruzione dell'oggetto là proprio dove l'intuizione lirica ci suggerisce l'aiuto complementare dell'ambiente... È chiaro come da tutto questo risulti la compenetrazione dei piani, cioè una intersecazione di linee e di volumi di infinita varietà di spessore, pesantezza, trasparenza, che variano alla loro volta il tono cromatico cioè la risultante simultanea dei colori puri complementari ».

Altrove Boccioni aveva notato: « la prospettiva com'è intesa dalla maggioranza dei pittori ha per noi lo stesso valore che essi attribuiscono a un progetto d'ingegneria ». È un solco profondo che si traccia tra passato e presente, è una nuova grammatica e sintassi del dipingere. Lo spazio, « sede dell'opera d'arte » (Focillon) ha un valore nuovo e partecipa della figurazione in maniera completamente diversa.

La prospettiva, com'era tramandata dalla tradizione è abolita per far vivere, nella rappresentazione, lo spazio in maniera del tutto diversa: « Noi affermiamo — scrive Carrà — che il nostro concetto della prospettiva è in assoluta antitesi con quello della prospettiva statica. Dinamico e caotico nella sua applicazione, esso produce nello spirito dell'osservatore una somma assai maggiore di emozione plastica; poiché ogni particolare prospettico, nei nostri quadri, corrisponde a una vibrazione dell'anima. Si ottiene così una unità architettonica del quadro che fa balzar fuori una verità più intensa, più viva, più vasta ».

Una volta il pittore rappresentava la realtà statica entro lo spazio, suggerendo la terza dimensione per mezzo delle leggi prospettiche: l'oggetto veniva figurato dentro lo spazio. E poiché tale principio riflette la percezione fisica che noi abbiamo del mondo esterno, è difficile sradicarlo dalla nostra mente e ammettere che possa esistere uno spazio diverso. Tanto spiega la elevazione a categoria del concetto spazio, come realtà oggettiva, con una sua struttura sempre uguale e immutabile. Ma se lo



CARLO CARRÀ: *Ritratto di Marinetti.*

spazio, in quanto tale, presenta carattere di così perfetta e costante immutabilità, il concetto che di esse hanno avuto le diverse epoche è vario e giustifica le differenti forme o rappresentazioni che ne dà l'arte, la quale ha contribuito in maniera determinante e, forse, ancor più di quanto non abbiano fatto le enunciazioni scientifiche, alla definizione della nozione di spazio. L'arte, infatti, dandoci l'equivalente figurato della nostra esperienza della realtà, agevola la via verso l'astrazione concettuale che si adeguava a quella immagine fornitaci dall'opera d'arte e fatta di segni e colori inesistenti in natura.

Il futurismo va oltre, istituendo la rappresentazione dello spazio non come vacuità ma come forma consistente, e da quel momento diviene più profondo il dissidio tra nozione ed esperienza dello spazio. Gli artisti che partecipano al movimento hanno sentito, infatti, che lo spazio non è quella perfetta architettura organizzata e ordinata fuori dal nostro io, ma la forma che il nostro spirito dà all'esperienza del reale: cioè si fa strada una valutazione soggettiva che appunto si estrinseca in maniera particolare nel futurismo. Subentra, nella loro teoria, alla nozione di *spazio*, quella di *tempo*, che non annulla la prima, ma l'arricchisce di una qualificazione che trasforma il primitivo concetto in uno *spazio-tempo*, elemento originale e sconcertante, a un tempo, dell'arte futurista e delle manifestazioni posteriori che ad essa si ricollegano.

« Dalla modificazione — scrive Soffici — per mezzo della velocità fisica (naturalmente convertita in velocità ancora maggiore di lavoro cerebrale) della nostra percezione dello spazio e della durata, risulta la contiguità e contemporaneità di cose e fatti quali stimoli della nostra sensibilità. Cioè la *simultaneità* di visione e di emozione ».

Lo spazio dell'opera, cioè, coincide col tempo dello spettatore, il quale non è chiamato a contemplare lo spazio figurato, come si ammira uno spettacolo dalla finestra, ma a viverlo, nella sua nuova forma di spazio-tempo e ad esserne partecipe, quasi si trattasse di uno spazio architettonico. « Per noi — nota Boccioni — il quadro non è più una scena esteriore, un palcoscenico sul quale si svolge il fatto. Il quadro per noi è una costruzione architettonica irradiante, di cui l'artista, e non l'oggetto, forma il nocciolo centrale: è un'ambiente architettonico emotivo che crea la sensazione e avvolge lo spettatore ». Riprendendo il concetto, Soffici allarga l'accezione dell'oggetto nella rappresentazione: « l'opera non è lo svolgimento di un soggetto, né l'espressione di una sensazione unica, e nemmeno di un gruppo di sensazioni presenti e attuali, ma un flusso, un tessuto di sensazioni diffuse concentricamente intorno al punto geniale espressivo — il creatore — connesso alla casualità dell'attimo e del luogo in cui si opera l'atto creativo ».

Una prima considerazione ottica, che sconvolgeva appunto i principi della visione e perciò le norme della rappresentazione prospettica, come poi saranno svolte dalla teorica, è enunciato da Boccioni a chiarimento della compenetrazione dei piani: sono esperienze visive che possono dare ragione delle composizioni futuriste, pratica applicazione dei principi teorici: « La famosa affermazione: *le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre: stanno ferme e si muo-*

vono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale, mi appare attraversando una zona di sole che usciva come un torrente scintillante da Via Orti. E l'altra affermazione: e talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via, vediamo il cavallo che passa lontano, mi appare osservando che un vetturino mentre passava lontano nella piazza del Duomo entrava nella zona di luce della guancia di un prete fermo davanti ai negozi Bocconi. E l'affermazione: i nostri corpi entrano nei divani in cui ci sediamo e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano, erano esperienze dei ritratti e degli studi di vita moderna che io allora avevo fatti con gli sforzi violentissimi di una analisi sperimentale quasi matematica ».

Subentra così, e in pittura e in scultura, uno spazio, non rappresentato nella vacuità di un'atmosfera, ma divenuto forma anch'esso — « da oggi anche la creta potrà modellare l'atmosfera che circonda le cose » — come aspetto dell'ambiente, o spazio solidificato, e partecipe della costruzione: « La pittura si è rinsanguata, approfondita e allargata mediante il paesaggio e l'ambiente fatti simultaneamente agire sulla figura umana, o sugli oggetti... Così la scultura troverà nuova sorgente di emozione, quindi di stile, estendendo la sua plastica a quello che la nostra rozzezza barbara ci ha fatto fino ad oggi considerare come suddiviso, impalpabile, quindi inespri-
mibile plasticamente ».

Per quanto riguarda la forma, gli enunciati teorici si enucleano, con varie sfumature, intorno a questi principi, entro cui circola un'eco delle proposizioni formulate dalla teoria della « pura visibilità » che, per sotterranee vie, ha penetrato il mondo dell'arte moderna. Testimonianze sono in tutti gli scritti sull'arte, che accompagnano i massimi movimenti del secolo, dal fauvismo al cubismo, dall'espressionismo al futurismo.

Nel futurismo però, e in Boccioni particolarmente — per quel substrato espressionistico che era nella sua natura e si trasferisce nella sua opera — gli elementi astratti della forma non potevano da soli costituire l'opera d'arte, che è sempre « una realtà interna che gli elementi della realtà esterna concorrono a costituire ». La sua partecipazione perciò non gli permette di esprimersi soltanto con « puri accordi di toni, o di volumi, o di linee ». Accetta, sì, che « i colori e le forme devono esprimere in sé, senza ricorrere alla rappresentazione oggettiva — ed è questo un modo di accogliere in assoluto le categorie puro-visibiliste, premessa alle rappresentazioni « astratte » — ma intende che quegli elementi formali suscitino nel pittore « stati d'animo plastici ». A tal fine assegna un particolare significato a quegli elementi, che ridotti all'astrazione del loro essere — volume, linea, colore — non potrebbero da soli creare emozioni: « Nella descrizione pittorica dei diversi stati d'animo plastici di una partenza, certe linee perpendicolari, ondulate e come spossate, qua e là attaccate a forme di corpi vuoti, possono facilmente esprimere il languore e lo scoraggiamento. Linee confuse, sussultanti, rette o curve che si fondono con gesti abbozzati e di richiamo e di fretta, esprimeranno una agitazione caotica di senti-

menti. Linee orizzontali, fuggenti, rapide e convulse, che taglino brutalmente visi dai profili vaghi e lembi di campagne balzanti daranno l'emozione plastica che suscita in noi colui che parte ».

Tale semantica aiuta all'apprendimento delle forme e sollecita l'emozione, ma perché le forme si compongano nell'opera e creino lo *stato d'animo plastico*, devono obbedire a leggi precise: « Noi concepiamo l'oggetto un nucleo (costruzione centripeta), dal quale partono le forze (linee-forme-forza) che lo definiscono nell'ambiente (costruzione centrifuga) e ne determinano il suo carattere essenziale. Noi creiamo con ciò una nuova concezione dell'oggetto: l'oggetto-ambiente, concepito come una nuova unità indivisibile. Dunque se per gl'impressionisti l'oggetto è un nucleo di vibrazioni che appaiono come colore, per noi futuristi è inoltre un nucleo di direzioni che appaiono come forma ».

Forma e colore, antinomia che ritorna come definizione di due epoche artistiche con diversa e opposta sensibilità. Il futurismo, che pur riconosce di dovere le proprie origini all'impressionismo — una tradizione che non può annullarsi — si dichiara agli antipodi di esso per l'aspirazione a *solidificare* l'impressione. Una simile ricerca nel campo plastico non può fare a meno degli altri elementi che la realtà propone all'artista e Boccioni ammette la necessità di tenerne conto e di renderne il valore: « Infatti se possiamo modellare l'atmosfera arricchendo e moltiplicando i componenti plastici di un oggetto e di un ambiente, è chiaro che non possiamo in questo dimenticare la luce, che è una qualità dell'atmosfera ed ha sempre forme e volumi definibili e perciò plasmabili. Molte volte una luce, sia un raggio di sole che un raggio di lampada elettrica, interseca un ambiente con una forza plastica preponderante. Questa corrente di luce è considerata nel quadro futurista come una direzione di forma che si può disegnare che vive come forma e che ha il valore tangibile di qualsiasi altro oggetto ».

Luce e colore, rientrando nella sfera degli interessi dell'artista, impongono i loro problemi, che il futurismo risolve entro gli schemi della sua particolare poetica delle forme. Il colore, infatti, passa anch'esso nella retorica come forma-colore, s'identifica cioè con le varie forme che appaiono nell'opera, cromaticamente al massimo con l'impiego di colori puri — « il complementarismo congenito è una necessità assoluta nella pittura » — secondo i principi del divisionismo. Il risultato dovrebbe essere una ricchezza cromatica di una luminosità intensa: « Le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi le facciamo cantare e urlare nelle nostre tele che squillano fanfare assordanti e trionfali. I vostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luce ». E nella pratica il futurismo tentò sempre di aggiungere questa gioiosa festa del colore, facendo squillare le proprie tele di accordi o dissonanze di grande vivacità. Balla, che è l'artista più legato al fatto pittorico, ha in un suo breve manifesto parole di entusiasmo per il colore e gli assegna compiti di protagonista nell'opera di pittura. Sono enunciati che suonano come precetti normativi, dai quali non può prescindere: « Nel groviglio delle tendenze avanguardiste, siano esse semi-futuriste, o futuriste, domina il colore — insiste e sottolinea — poiché privilegio del genio italiano ».

Compito di primo piano che indurrà Balla fino alla costruzione astratta, che valorizza al massimo il fatto cromatico impiegato con la festosa libertà di una tavolozza ricca e squillante: « La pittura futurista italiana, essendo e dovendo essere sempre più un'esplosione di colore non può essere che giocondissima, audace, aerea ». L'analisi delle fonti, donde scaturiscono gli enunciati futuristi, ci porta a considerare, oltre l'immediata influenza della personalità marinettiana, quanto in arte avviene in Europa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Una lucida impostazione dei problemi connessi al fare artistico dall'impressionismo al futurismo è nella sintesi storica boccioniana, che oggi ancora ha un valore critico validissimo.

Attraverso i fatti artistici che si sono succeduti dalla rivoluzione impressionista alle esperienze divisioniste — « studio della realtà con la divisione degli elementi coloristici » — e alla valorizzazione cromatica dei fauves — « sintesi di colore statica: esasperazione del colore che non trova la forma » — fino ai suggerimenti espressionisti — « stati d'animo plastici » — e ai contrasti con il cubismo — « studio della realtà con la divisione degli elementi formali; sintesi di forma statica: esasperazione della forma del chiaroscuro che non trovano il colore » — il futurismo costruisce la sua teorica, in accordo o in contrasto con quelle opere e poetiche, che lo hanno preceduto o gli sono contemporanee, apportandovi elementi originali di ordine tecnico e formale che avranno vasta eco nel mondo dell'arte ed eserciteranno una forte influenza presso tutte le avanguardie europee, che innestano spesso quegli elementi nelle loro teorie e le fanno proprie.

Ma una più estesa e impensabile influenza, il futurismo avrà — oltre il tempo della sua vita maggiormente intensa, oltre la scomparsa di due dei protagonisti più arditi — Boccioni e Sant'Elia — e l'abbandono del movimento da parte dei migliori esponenti che l'avevano promosso e alimentato, al di là del neo-futurismo che fiorì negli anni del primo dopoguerra — nel mondo dell'arte contemporanea, la quale guarda ai maestri di quel movimento con ammirazione e interesse, trovando in essi una premessa alle loro ricerche e alla loro ansia di rinnovamento del linguaggio.

Le più ardite opere dell'arte di oggi, le soluzioni formali promosse dalle nuove generazioni sono *in nuce* in quegli artisti, i quali erano coscienti di aprire una via che penetrava nel futuro, come testimoniano alcune proposizioni boccioniane con le quali ci sembra opportuno concludere.

Siamo infatti persuasi che quegli enunciati, i quali hanno il loro riflesso in opere vive e vitali ancor oggi, dimostrano come la rivoluzione futurista si proietti al di là del tempo del suo estrinsecarsi e abbia veramente, nelle arti figurative, creato un nuovo linguaggio la cui validità è attestata dall'arte contemporanea:

« Verrà un tempo forse in cui il quadro non basterà più. La sua immobilità, i suoi mezzi infantili saranno un anacronismo nel movimento vertiginoso della vita umana! L'occhio umano percepirà il colore come emozione in sé. I colori moltiplicati non avranno bisogno di forme per

essere compresi e le forme vivranno per se stesse al di fuori degli oggetti...
Giungeremo proprio noi ad elevare il rinnovamento dell'estetica moderna
fino alla creazione di nuovi assoluti, di nuovi tipi di bellezza fondata su
leggi fino ad oggi ignorate e che noi vogliamo cercare nelle nuove terribi-
lità del mondo moderno creato dalla scienza? La fede che abbiamo nel
futuro ci fa disprezzare il nostro avvenire immediato ».

JACOPO RECUPERO

7

SALA I

GINO SEVERINI

Nasce a Cortona il 7 aprile 1883. Nel 1899 si trasferisce a Roma e qui incontra Boccioni con cui lavora nello studio di Balla. Nel 1906 è a Parigi: frequenta il gruppo dei pittori di Mont-Martrre e tra questi soprattutto Modigliani, Picasso e i futuri cubisti.

In questo periodo la sua pittura è divisionista. Nel febbraio dell'11 firma il manifesto dei pittori futuristi. Partecipa a tutte le mostre collettive dei firmatari.

Nel 1913 tiene una mostra personale alla Molborough Gallery di Londra. Nell'agosto dello stesso anno sposa la figlia di Paul Fort.

Nel 1916 tiene una seconda mostra personale alla galleria « La Boutet » di Parigi e chiude la mostra con la conferenza che viene pubblicata da « Mercure de France » col titolo « Les arts plastiques d'avant-garde et la science moderne ». Il suo stile si svolge sempre più verso il cubismo.

Nel 1918 collabora alla rivista « De Stijl ». Dopo il 1920 la sua pittura si volge verso un figurativismo classicista (vedi Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori ne « Gli Archivi del Futurismo », pp. 387-396).

Vive a Parigi.

1 BALLERINA NELLA LUCE

Olio e perline su cartone h. 35. Firmato in basso a destra « G. Severini ».
Proprietà dell'autore, Parigi.

2 DANZATRICE

Tav. 32

Olio e perline su carta cm. 50 x 35. Firmato e datato in basso a destra « G. Severini 1912 ».
Coll. I. Zanda, Roma.

3 ESPANSIONE SFERICA DELLA LUCE CENTRIFUGA

Olio su tela cm. 50 x 62. Firmato in basso a destra « G. Severini ».
Prop. Privata, Milano.

Severini parla di questo quadro in una lettera a Sprovieri del febbraio 1914, e spiega questa nuova ricerca nel Manifesto delle Analogie Plastiche del Dinamismo Futurista (vedi M. Drudi Gambillo e T. Fiori, op. cit., pp. 76-80 e p. 314).

4 NORD-SUD

Olio su tela cm. 49 x 64. Firmato e datato in basso al centro « 1912 G. Severini ».
Coll. E. Jesi, Milano.
(Vedi G. Severini: *La peinture d'Avant-Garde* in « *Le Mercure de France* » del 1° gennaio 1917, ripubblicato in M. Drudi Gambillo e T. Fiori, op. cit., pp. 210-223).

5 DANSEUSE BLEU

Tav. 33

Olio e perline su tela cm. 61 x 46.
Collezione G. Mattioli, Milano.

6 AUTORITRATTO

Olio su tela cm. 55 x 64. Firmato in basso a destra « G. Severini ».
Collezione G. Sprovieri, Roma.

7 DANZATRICE

Tempera su carta cm. 91 x 70. Firmato in basso a destra « G. Severini ».
Museo Municipale di Aja.

8 AUTOBUS

Olio su tela cm. 57 x 73. Firmato in basso a destra: « à mon ami Pierre Courthion affectueuxment G. Severini ».
Prop. Privata, Milano.

9 DANZA DELL'ORSO AL MOULIN-ROUGE

Olio su tela cm. 100 x 74, firmato e datato in basso a destra « G. Severini 1913 ».
Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi.

10 DONNA ALLA FINESTRA

Pastello su carta cm. 64 x 50. Firmato in basso a destra « Severini ».
Proprietà dell'autore, Parigi.

11 BALLERINA

Pastello su carta cm. 51 x 36. Firmato in basso a destra « G. Severini ».
Coll. A. Mazzotta, Milano.

12 LANCIERI ITALIANI AL GALOPPO

Tav. 34

Olio su tela cm. 50 x 65. Firmato in basso a destra « G. Severini ».
Coll. Privata, Parigi.

13 14 LUGLIO

Olio su tela cm. 65 x 50. Firmato in basso a destra « G. Severini » 1913.
Proprietà G. Franchina, Roma.
Esposto alla mostra di Lacerba nel gennaio 1914.

SALA II

GIORGIO MORANDI

*Partecipa alla Mostra Libera Futurista alla Galleria Sprovieri di Roma nel 1914
con Licini, A. Martini e G. Rossi.
Vive a Bologna.*

14 NATURA MORTA

Olio su tela cm. 37 x 55.
Proprietà V. Scheiwiller, Milano.

FORTUNATO DEPERO

*Nasce nel 1892 a Fondo Val di Non (Trentino) Autodidatta, le sue prime opere
che conosciamo sono delle illustrazioni per un suo libro che porta il titolo « Spezzature »
pubblicato a Rovereto nel 1913.*

*Nel 1914 giunge a Roma e viene accolto subito dal gruppo futurista. Partecipa
nell'aprile dello stesso anno all'Esposizione Libera Futurista alla Galleria Sprovieri di
Roma. Nel marzo dell'anno successivo firma con Balla il manifesto « Ricostruzione futu-
rista dell'universo ». Si interessa soprattutto di scenografia. Nel 1916 fa le scenografie
per i balletti russi Diaghileff, e i costumi (che egli chiama « corazze plastiche e poli-
crome »). In seguito costruisce delle vere e proprie sculture in cartone, ispirate alle
prime scene.*

Vive a Rovereto.

15 FIGURA SEDUTA A TAVOLINO DA CAFFÈ

Olio su tela cm. 59 x 59. Firmato e datato in basso a destra « Roma Depero 1918 ».
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano.

16 IO E MIA MOGLIE

Olio su tela cm. 115 x 95. Firmato e datato in basso a destra « 1919 Fortunato Depero ».
Collezione G. Mattioli, Milano.

17 BALLERINA + IDOLO

Tav. 13

Olio su tela cm. 75 x 70.
Collezione Marinetti, Roma.

18 FLORA E FAUNA MAGICA

Olio su tela cm. 120 x 200. Firmato e datato in basso a destra « Fortunato Depero 1930 ».
Collezione G. Mattioli, Milano.

19 CITTA' MECCANIZZATA DALLE OMBRE

Olio su tela cm. 120 x 190.
Collezione G. Mattioli, Milano.

LUIGI RUSSOLO

Nasce a Portogruaro (Venetia) l'1 maggio 1885. A Milano fa parte del gruppo letterario d'avanguardia intorno a Marinetti e collabora alla rivista « Poesia ». Nel 1909 conosce Boccioni e l'anno successivo firma il « Manifesto dei Pittori Futuristi ». Più che con la pittura egli ebbe importanza nel movimento per la sua musica di « Intonarumori » (vedi il suo articolo « Gli intonarumori futuristi » in « Lacerba », Firenze 1 luglio 1913). Partecipa attivamente al futurismo fino alla fine della prima guerra mondiale. Muore a Cerro Laveno, sul Lago Maggiore il 4 febbraio 1917.

20 SOLIDITA' DELLA NEBBIA

Tav. 27

Olio su tela cm. 100 x 65. Firmato e datato in basso a destra « L. Russolo 1912 ».
Collezione G. Mattioli, Milano.
Questo dipinto fu esposto alla Kunstkring di Rotterdam nel maggio del 1913.

21 VELOCITA'

Olio su tavola cm. 104 x 140, firmato e datato in basso a destra « L. Russolo 1911 ».
Musée National d'Art Moderne, Parigi.

22 RIVOLTA

Olio su tela cm. 150 x 230.
Dienst Voor Schone Kunst, Aia.
Questo dipinto fu esposto per la prima volta alla mostra dei pittori futuristi alla galleria Bernheim Jeune di Parigi nel febbraio del 1912.

GERARDO DOTTORI

Nato a Perugia nel 1888, aderì al movimento nel 1913. Da quel momento non ha più abbandonato le esperienze futuriste che ha permeato del suo misticismo. Vive a Perugia.

22* FORZE ASCENSIONALI

Tav. 14

Olio su tela cm. 80 x 90. Firmato e datato in basso a destra « Dottori 1919 ».
Proprietà dell'autore.

SALA III

ARDENGO SOFFICI

Nasce a Rignano sull'Arno il 7 aprile 1879. Compie i primi studi di pittura a Firenze dove frequenta un corso libero di nudo.

Dal 1900 al 1907 risiede a Parigi, dove ritorna per lunghi periodi fino allo scoppio della guerra. Al ritorno a Firenze collabora con scritti alla « Voce ». Dapprima contrario al futurismo (vedi registi), si avvicina sempre più al movimento sino a divenire egli stesso un futurista. Si distacca dal movimento nel febbraio del 1915 (vedi articolo di G. Papini, A. Pallazeschi e A. Soffici: « Futurismo e Marinettismo » in « Lacerba » del 14 febbraio 1915). Dal futurismo passa a una pittura figurativa.

Vive a Poggio a Caiano presso Firenze.

23 NATURA MORTA CON MELONE E TAZZA BLU

Tav. 38

Olio e collage su cartone cm. 33 x 41.

Collezione C. Tosi, Milano.

Le nature morte sono le opere più tipiche di questo periodo e rivelano più l'influenza dell'arte francese che del dinamismo futurista.

24 COMPOSIZIONE CON BOTTIGLIA VERDE

Olio e collage cm. 33 x 23.

Collezione A. Mazzotta, Milano.

25 TROFEINO

Olio su tela cm. 46,5 x 38,5. Firmato e datato sul retro « Soffici 1914 ».

Collezione G. Mattioli, Milano.

26 SINTESI DI UN PAESE PRIMAVERILE

Olio su tela cm. 71 x 71.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Tra le opere migliori del pittore, e anche più vicine al futurismo, questo dipinto è databile 1912. È simile come ricerca a « Sintesi Pittorica della città di Prato » (distrutto) e a « Scomposizione dei piani di un lume » (Collezione Estorick, Londra). Questi ultimi due dipinti furono esposti nel ridotto del teatro Costanzi di Roma nel febbraio del 1915 e poi alla Kunstkring di Rotterdam.

27 CALICE E BOTTIGLIA

Olio su carta intalata cm. 42 x 51,5, firmato in basso a sinistra « Soffici ».

Collezione Jesi, Milano.

28 NATURA MORTA CON UOVO ROSSO

Olio e collage cm. 48 x 38, firmato e datato sul retro « Soffici 1914 ».

Collezione C. Tosi, Milano.

29 COMPENETRAZIONE DI PIANI PLASTICI

Olio su tela cm. 34 x 29; sul retro: « Opera mia del 1913 - A. Soffici ».
Collezione Bergamini, Milano.
L'opera fu esposta alla Dore Gallery di Londra nel 1913.

30 FRUTTA E LIQUORI

Olio su tela cm. 66 x 54. Firmato e datato in alto a sinistra « Soffici 1915 ».
Collezione G. Mattioli, Milano.

31 POPONE E FIASCO DI VINO

Olio e collage cm. 70 x 55.
Collezione C. Cardazzo, Milano.

32 BOTTIGLIA E FRUTTIERA

Tempera su cartone cm. 45 x 33. Firmato in basso a sinistra « Soffici ».
Proprietà privata, Roma.

33 COCOMERO E LIQUORI

Tav. 37

Olio e collage su cartone cm. 66 x 54. Firmato e datato in alto a sinistra « Soffici 1914 ».
Collezione E. Jesi, Milano.

OTTONE ROSAI

Nasce a Firenze il 28 aprile 1893 da una famiglia di artigiani. Studia all'Istituto d'arti decorative e poi all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Dal 1914 è in contatto con i futuristi e frequenta soprattutto Soffici (M. Drudi Gambillo e T. Fiori, op. cit., p. 335). Dopo un breve periodo lascia la ricerca futurista per una pittura più figurativa.

Muore a Ivrea nel maggio del 1937.

34 DINAMISMO DI BAR SAN MARCO

Olio e collage su tela cm. 62 x 50, firmato in basso a destra « O. Rosai ».
Proprietà Privata, Firenze.

In tutti questi dipinti è evidente l'influsso di Soffici, ma nel gruppo fiorentino futurista certamente Rosai è il più autonomo.

35 PAESAGGIO

Tav. 25

Olio su tela cm. 72 x 51. Firmato sul retro « O. Rosai 1912 », il pittore in seguito ha dichiarato che il quadro è del 1914.
Collezione C. Cardazzo, Milano.

36 SCOMPOSIZIONE DI UNA STRADA

Tav. 26

Olio e collage su tela cm. 63 x 53. Firmato e datato in basso a destra « Rosai 1914 ».
Proprietà F. Rosai, Firenze.

37 BANCO DI FALEGNAMI

Olio e collage su cartone cm. 47,5 x 70. Firmato e datato in basso a destra « O. Rosai 1914 ».
Collezione E. Jesi, Milano.

38 DINAMISMO DI BAR SAN MARCO

Olio su tela cm. 55 x 51, firmato in basso a destra « O. Rosai ». Esposto alla grande Esposizione Futurista al Palazzo Cova di Milano nel 1919.
Collezione Mattioli, Milano.

SALA IV

ENRICO PRAMPOLINI

Nato a Modena il 20 aprile 1894, studiò all'Accademia di Belle Arti di Roma da cui si allontanò quasi subito per unirsi al gruppo futurista. In questo periodo frequentò lo studio di Balla. Nel 1914 partecipò alla Mostra Libera Futurista alla Galleria d'arte Sprovieri a Roma. Nel 1917 partecipò al movimento Dada di Zurigo e nell'anno successivo fondò la rivista « Noi » in cui sono pubblicati tra l'altro articoli, riproduzioni, e poesie di artisti dadaisti.

Nel 1919 partecipò al « November Gruppe » di Berlino. Nel 1926 fu l'organizzatore della Mostra Internazionale d'Arte Moderna di Ginevra. Fu uno dei pochi artisti italiani che partecipò attivamente a vari movimenti artistici europei dopo il primo Futurismo.

Morì a Roma il 17 giugno 1936.

39 FIGURA + FINESTRA

Tav. 23

Olio su carta cm. 65 x 50. Firmato e datato in basso a destra « E. Prampolini 1914 ».
Esposto alla mostra internazionale d'arte moderna a Ginevra nel 1920.
Proprietà Prampolini, Roma.

40 SCOMPOSIZIONE DI UN NUDO

Olio su tela cm. 140 x 90. Firmato in basso a destra « E. Prampolini » (1920 c.).
Collezione G. Palazzoli, Milano.

41 PITTURA

Olio su cartone cm. 100 x 80. Firmato e datato in basso a destra « Prampolini 1929 ».
Collezione G. Palazzoli, Milano.

42 FORME E FORZA NELLO SPAZIO

Olio su tavola cm. 100 x 80. Firmato in basso a sinistra « Prampolini 1932 ».
Proprietà Prampolini, Roma.

43 ARCHITETTURA NELLO SPAZIO

Tav. 24

Olio e collage su cartone cm. 70 x 50. Firmato in basso a destra « E. Prampolini Futurista ».
Proprietà Prampolini, Roma.

44 INTERVISTA NELLA MATERIA

Pollimaterico cm. 100 x 80. Firmato e datato in basso a destra « Prampolini 1930 ».
Proprietà Prampolini, Roma.

45 PITTURA SOLARE — METAMORFOSI AEREO DINAMICA

Olio su tavola cm. 100 x 79. Firmato in basso a destra « Prampolini 1937 ».
Proprietà Prampolini, Roma.

SALA V

GIACOMO BALLA

Giacomo Balla nasce a Torino il 18 luglio 1871. In questa città frequenta una scuola serale del disegno; nel '93 si trasferisce a Roma. I dipinti di questo periodo sono divisionisti. Nei primi anni del secolo incontra Boccioni e Severini e ne diviene il maestro. Nel 1910 firma il Manifesto dei Pittori Futuristi. Partecipa attivamente al movimento futurista con una ricerca personale e più astratta. Dopo il 1920 continua le sue ricerche di dinamismo astratto e influenza il gruppo più valido della seconda ondata di futuristi. Verso il 1935 ritorna al figurativo.

Muore a Roma il 10 marzo 1958.

46 AUTORITRATTO

Olio su tela cm. 58 x 45, datato in alto a destra « 1902 ».
Proprietà L. Balla, Roma.

47 LA PAZZA

Olio su tela cm. 175 x 115. Firmato e datato in basso a destra « Balla 1905 ».
Proprietà L. Balla, Roma.

48 BANDIERE SULL'ALTARE DELLA PATRIA

Olio su tela cm. 100 x 100. Firmato e datato in basso a destra « Balla Futurista 1915 ».
Questi ultimi tre dipinti eseguiti nello stesso anno, hanno per tema la guerra, che era considerata dai futuristi « La sola igiene del mondo ».
Proprietà Marinetti, Roma.



49 MERCURIO PASSA DAVANTI AL SOLE

Tav. 1

Olio su carta cm. 61 x 50. Firmato e datato a sinistra « Balla 1914 ».
Musée National d'Art Moderne, Parigi.

50 PESSIMISMO E OTTIMISMO

Olio su tela cm. 115 x 175. Firmato e datato in basso a destra « Futur Balla 1923 ».
Proprietà L. Balla, Roma.

51 COMPENETRAZIONE IRIDESCENTE

Olio su tela cm. 100 x 60. Firmato in basso a sinistra « Balla 1912 ».
Proprietà L. Balla, Roma.

Contemporaneamente a questa ricerca puramente astratta di accordi cromatici, Balla si interessava alla riproduzione cinematica del movimento in quadri come « Dinamismo di un cane a guinzaglio » (New York, Museum of Modern Art) o « Bambina che corre sul balcone » (Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna). In una sua lettera da Dunsford di quest'anno (M. Drudi Gambillo e T. Fiori, op. cit., p. 225) dichiara che sta lavorando contemporaneamente ad una « Compenetrazione Iridescente » e alle « Mani di un violinista » (Londra, collezione Estorick).

52 LA SPAZZOLA RIDENTE

Tav. 3

Olio su tela cm. 70 x 100, in basso a destra: « Spazzolidente - Balla Futurista ».
Proprietà privata, Milano.
Databile 1918 e contemporaneo al « Ritratto della Marchesa Casati », anche qui rappresentata.

53 VOLO DI RONDINI

Olio su tela cm. 81 x 97. Firmato in basso a destra « Balla futurista ».
Collezione privata, Roma.

54 FORME GRIDO VIVA L'ITALIA

Olio su tela cm. 135 x 140. Firmato e datato in basso a sinistra « Balla Futurista 1915 ».
Proprietà L. Balla, Roma.

55 LINEE ANDAMENTALI + SUCCESSIONI DINAMICHE

Tempera su carta incollata su tela cm. 49 x 68. Firmato e datato in alto a destra « Futur Balla 1913 ».
Collezione G. Mattioli, Milano.

56 INSIDIE DI GUERRA

Olio su tela cm. 115 x 175. Firmato e datato in basso a destra « 1915 Balla Futurista ».
Proprietà L. Balla, Roma.

57 VELOCITÀ ASTRATTA

Olio su tela cm. 77 x 110. Firmato in basso a sinistra «Futur Balla» e nel retro porta la data «1913».

Proprietà L. Balla, Roma.

È una delle molteplici versioni di questo tema e si avvicina per la ricerca a «auto in corsa» sempre dello stesso periodo. Di quest'ultimo tema una versione fu esposta a Firenze alla mostra di «Lacerba» nella Galleria Gonnelli nel 1913. Nove versioni di «Velocità astratta» furono esposte alla «Panama Pacific International Exposition» di San Francisco nel dicembre del 1915.

58 ALBERI MUTILATI

Olio su tela cm. 115 x 175. Firmato e datato in basso a sinistra «Balla Futurista 1913».

Proprietà L. Balla, Roma.

59 ALBERI MUTILATI (bozzetto)

Olio su cartone cm. 50 x 70. Firmato in basso a sinistra «Balla».

Collezione G. Mattioli, Milano.

60 MERCURIO PASSA DAVANTI AL SOLE (Sala VI)

Tempera su carta cm. 120 x 100. Firmato e datato in basso a sinistra «Balla 1914».

Collezione G. Mattioli, Milano.

Vi sono varie versioni di questo tema, una fu esposta alla personale che Balla tenne alla Galleria d'Arte nel settembre del 1918. Nella Presentazione del catalogo di questa mostra è pubblicato il suo Manifesto del colore di cui riportiamo alcuni passi che sono esplicativi di quest'opera come di altre esposte nella stessa mostra: «...Nel groviglio delle tendenze avanguardiste, siano esse semi-futuriste, o futuriste, domina il colore... —La pittura Futurista Italiana, dovendo essere sempre più un esplosione di colore non può essere che giocondissima, audace, aerea, elettricamente lavata di bucato, dinamica, violenta, interventista».

61 ESTATE (Sala VI)

Olio su tela con cornice dipinta cm. 100 x 82. Firmato in basso a sinistra «Balla Futurista».

Proprietà L. Balla, Roma.

Esposto alla mostra del pittore alla Galleria d'Arte Bragaglia, nell'ottobre del 1918 e alla mostra internazionale di Ginevra nel 1920.

62 PRIMAVERILIS (Sala VI)

Olio su tela cm. 100 x 82. Firmato in alto a destra «Balla Futurista».

Proprietà L. Balla, Roma.

Esposto alla mostra del pittore alla Galleria d'Arte Bragaglia nell'ottobre del 1918, e a Ginevra nel 1920.

63 FUTURFIORE (Sala VI)

Olio su tela cm. 100 x 95. Firmato in basso a sinistra « Balla Futurista » nel retro porta la data del 1920.

Proprietà L. Balla, Roma.

SALA VI

UMBERTO BOCCIONI

Umberto Boccioni nasce a Reggio Calabria il 19 ottobre 1882 da genitori romagnoli. Subito dopo la famiglia si trasferisce a Forlì e poi a Genova.

Dopo un soggiorno a Catania, Boccioni si trasferisce nel '98 a Roma presso una zia e frequenta la scuola libera del nudo. Nel 1900 conosce Severini e con lui comincia a frequentare lo studio di Balla, e riceve i primi insegnamenti. Nel 1902 vince un premio di pittura a Roma e successivamente si reca a Parigi. Di qui ritorna in Italia e si stabilisce per un periodo a Padova presso la Madre. Nel 1904 trascorre alcuni mesi in Russia ospite di una famiglia russa che aveva conosciuta a Parigi. Tornato in Italia lavora fino al 1908 circa tra Padova e Venezia. Nel 1908 si stabilisce a Milano dove stringe amicizia con Carrà, Erba, Bonzagni, Romani. L'anno successivo conosce Marinetti. Nel febbraio del 1910 sottoscrive il Manifesto dei Pittori Futuristi. Nel 1910 tiene la sua prima personale a Ca' Pesaro presentato da Marinetti. Partecipa attivamente all'attività del movimento con conferenze, manifestazioni, scritti. Nel 1912 scrive il Manifesto della Scultura e nel giugno dell'anno successivo tiene alla Galleria « La Boétie » di Parigi la sua prima personale di scultura. Nel marzo del 1914 pubblica « Scultura e pittura futuriste ». Nel 1915 si arruola nel battaglione volontari ciclisti con Marinetti, Russolo e Sant'Elia. Sciolto il battaglione ritorna a Milano e nel giugno è ospite di Ferruccio Busoni nella villa del musicista a San Remigio a Pallanza. Richiamato alle armi nel 1916, in una esercitazione militare cade da cavallo il 16 agosto e muore all'alba del giorno seguente.

64 DONNA ALLA FINESTRA (1907 c.)

Olio su tela cm. 122 x 152. Firmato in alto a destra « U. Boccioni ».
Collezione G. Mattioli, Milano.

65 AUTORITRATTO

Olio su tela cm. 70 x 100. Firmato in alto a destra « U. Boccioni 1908 ».
Pinacoteca di Brera, Milano.

66 PERIFERIA

Olio su tela cm. 75 x 145. Firmato in basso a destra « U. Boccioni ».
Banca Commerciale, Roma.

Tema varie volte trattato dall'artista tra il 1909 e il 1910, e dove si nota l'influsso del realismo a sfondo sociale, molto diffuso in Europa, del tipo di quello del belga Constantin Meunier, (spesso citato negli scritti di Boccioni) che aveva esposto prima del 1910 a Roma. L'influenza di questo pittore è riscontrabile anche in opere di Balla (per es. in « Il lavoro » del 1905, coll. L. H. Winston, Birmonghan, Mich. U.S.A.).

67 GLI STATI D'ANIMO — QUELLI CHE VANNO (bozzetto)

Olio su tela cm. 72 x 90. Firmato e datato in basso a destra « U. Boccioni 1911 ».
Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano.

68 GLI STATI D'ANIMO — QUELLI CHE VANNO (bozzetto) Tav. 5

Olio su tavola cm. 39 x 52. Nel retro: « bozzetto per quelli che vanno - U.B. ».
Collezione N. Levi, Torino.

69 GLI STATI D'ANIMO — QUELLI CHE VANNO

Olio su tela cm. 72 x 95,5. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano.

70 GLI STATI D'ANIMO — QUELLI CHE RESTANO

Olio su tela cm. 70 x 95. Firmato e datato in basso a destra « U. Boccioni 1911 ».
Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano.

71 GLI STATI D'ANIMO — GLI ADDII

Olio su tela cm. 71 x 96. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano.

Una versione di questo trittico è al Museum of Modern Art di New York. Questi quadri furono dipinti nel 1911 ed esposti per la prima volta a Parigi nella galleria Bernheim Jeune nel 1912.

72 SCOMPOSIZIONE DI TESTA DI DONNA

Olio su tela cm. 61 x 42. Firmato in basso a destra U. B.
Collezione N. Levi, Torino.

Questo dipinto databile tra il 1910 e il 1911, è vicino a « Periferia » della collezione Fiori di Torino e forse un bozzetto per quest'ultimo dipinto.

73 RISSA IN GALLERIA

Penna cm. 20 x 30. Firmato e datato in basso a destra « 18 aprile 1911 U. B. I ».
Collezione B. Marinetti, Roma.

74 RISSA IN GALLERIA

Tav. 7

Olio su tela cm. 76 x 46. Firmato in alto a destra « U. Boccioni ».
Collezione E. Jesi, Milano.

Dipinto nei primi mesi dell'11 e di poco antecedente al trittico degli stati d'animo. Nella collezione L. H. Wiston è un disegno di folla in movimento datato « 1908 » che prelude questo dipinto che è ancora divisionista.

75 RISSA IN GALLERIA

Penna cm. 20 x 30. Firmato e datato in basso a destra « 18 aprile 1911 U.B. II ».
Collezione B. Marinetti, Roma.

76 STUDIO DI TESTA — LA MADRE

Olio su tela cm. 60 x 60. Firmato U. Boccioni in basso a destra.
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano.

77 MATERIA (1912)

Tav. 8

Olio su tela cm. 225 x 150.
Collezione G. Mattioli, Milano.
Il quadro fu esposto per la prima volta nel ridotto del teatro Costanzi di Roma nel febbraio del 1913.

78 LA CITTA CHE SALE

Olio su cartone cm. 33 x 47.
Collezione G. Mattioli, Milano.
È il bozzetto per il grande quadro che porta lo stesso titolo del Museum of Modern Art di New York. Fu dipinto nel 1911, Boccioni aveva chiamato questo quadro dapprima « Il Lavoro » (vedi lettera di Boccioni a Barbantini, pubblicata in « Primi espositori a Ca' Pesaro » a cura di L. Perocco, Venezia 28 agosto-19 ottobre 1958, p. 117).

79 CAVALLO + CAVALIERE + CASEGGIATO (1913 c.)

Olio su tela cm. 102 x 130. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

80 LA CITTA CHE SALE

Tav. 6

Olio su cartone cm. 37 x 60. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Collezione E. Jesi, Milano.

81 CAVALLO + CASE

Olio su tela cm. 40 x 100. Firmato in alto a sinistra « Boccioni ».
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano.

82 SCOMPOSIZIONE DI UNA TESTA D'UOMO

Tempera e collage su tela cm. 30 x 30.
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano.

83 SCOMPOSIZIONE DI UNA TESTA DI DONNA

Tempera e collage su tela cm. 35 x 35.
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano.

84 TESTA + LUCE + AMBIENTE

Olio su tela cm. 57 x 57.
Coll. M. Sarfatti, Roma.
Databile tra il 1912 e il 1913, in questo stesso periodo l'artista tratta lo stesso tema in scultura. Una scultura con lo stesso titolo è indicata nel catalogo della mostra personale di scultura alla galleria « La Boëtie ». Un quadro con questo titolo fu esposto alla mostra « di Lacerba » nel 1913.

85 ELASTICITA

Olio su tela cm. 100 x 100.
Proprietà privata, Milano.
Questo quadro fu esposto alla Kunstkring di Rotterdam nel maggio del 1913.

86 ANTIGRAZIOSO

Olio su tela cm. 80 x 80. Firmato sul retro « U. Boccioni ».
Collezione M. Sarfatti, Roma.
Esposto alla Kunstkring di Rotterdam nel maggio del 1913.

87 FORME PLASTICHE DI UN CAVALLO

Olio su tela cm. 40 x 40.
Proprietà G. Sprovieri, Roma.
Esposto alla Galleria Sprovieri di Roma nel 1914.

88 COSTRUZIONE SPIRALICA

Olio su tela cm. 95 x 95. Firmato in basso a destra « U. Boccioni ».
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano.

89 DINAMISMO DI UN CICLISTA

Olio su tela cm. 70 x 95.
Collezione G. Mattioli, Milano.
Esposto alla mostra di « Lacerba » alla fine del 1913.

90 RITRATTO DELLA SIGNORA CRAGNOLINI FANNA

Olio su tela cm. 120 x 80. Firmato in alto a sinistra « U. Boccioni ».
Collezione M. Sarfatti, Roma.

91 RITRATTO DEL MAESTRO BUSONI

Olio su tela cm. 175 x 120. Firmato in basso a destra « Boccioni 1916 ».
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
Eseguito nella villa del musicista a San Remigio a Pallanza.

92 RITRATTO DELLA MADRE CHE LEGGE

Carboncino cm. 56 x 60. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle Stampe « A. Bertarelli », Milano.

93 STUDIO PER MATERIA

Matita e penna cm. 45 x 60. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle Stampe « A. Bertarelli », Milano.

94 SCOMPOSIZIONE DI TESTA + LUCE

Penna e acquarello cm. 19 x 18. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

95 CAVALLO + CAVALIERE + CASEGGIATO

Matita e acquarello cm. 38 x 56. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

96 RITRATTO DI SILVIA

Matita e acquarello cm. 63 x 50. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano.

97 SCOMPOSIZIONE DI UNA FIGURA

Tempera su carta cm. 56 x 39. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

98 ALLEGORIA MACABRA

Matita cm. 18 x 24. Firmato in basso a destra « Umberto Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

99 SCOMPOSIZIONE DINAMICA

Penna e acquarello cm. 20 x 30. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

100 MASCHERA

Carboncino e acquarello cm. 20 x 20. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

101 DINAMISMO DI UN UOMO CON CAVALLO

Penna e acquarello cm. 29 x 23. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

102 SCOMPOSIZIONE DI UNA BOTTIGLIA

Matita cm. 33 x 24. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

103 TESTA

Penna cm. 20 x 13 con firma di Stravinskij. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Proprietà privata, Milano.

104 DINAMISMO DI UN CORPO UMANO

Penna e acquarello cm. 23 x 30. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

105 STUDIO PER LE FORZE DI UNA STRADA

Matita cm. 50 x 40. Firmato in basso a destra « Boccioni ».
Raccolta delle stampe « A. Bertarelli », Milano.

SALA VII

CARLO CARRÀ

Carlo Carrà nasce a Quargnento (Alessandria) l'11 febbraio 1881.

Nel 1904 si iscrive all'Accademia di Brera ed è allievo di Cesare Tallone. Tra il 1908 e il 1909 conosce Boccioni, Erba, Romani e successivamente Marinetti. È tra i cinque firmatari del Manifesto dei pittori futuristi dell'11 febbraio del 1910. Partecipa al movimento attivamente fino al 1913. In una lettera a Soffici del dicembre del 1913 (M. Drudi Cambillo e T. Fiori, op. cit., p. 368) dichiara di dipingere « forme concrete (uomini, donne, bottiglie, bicchieri, cavalli ecc.) poste nello spazio ». Nel 1916 incontra in un ospedale di Ferrara, Giorgio de Chirico, Alberto Savino, e Filippo de Pisis; e inizia le prime opere metafisiche. Dal 1919 al 1922 collabora alla rivista « Valori Plastici ». Nel 1924 espone alla Biennale romana con il gruppo del « Novecento ».

Vive a Milano.

106 NATURA MORTA

Collage su cartone cm. 36,5 x 31,5. Firmato e datato in basso a destra « C. Carrà 1915 ». Indica la nuova direzione che si riscontra nella pittura di Carrà a partire da questa data. Collezione A. Mazzotta, Milano.

107 INSEGUIMENTO

Tav. 11

Collage su cartone cm. 39 x 68.

Forse un bozzetto per « Spazialità di un Fantino » (collezione ignota) che fu esposto alla Galleria d'Arte Sprovieri a Roma nel 1914. Anche questo collage si avvicina alle tavole parolibere di « Guerrapittura ».

Collezione G. Mattioli, Milano.

108 RITRATTO DI FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Olio su tela cm. 90 x 80.

Questo dipinto, che fu esposto per la prima volta nel 1912 alla mostra dei firmatari del Manifesto dei pittori futuristi a Parigi nella galleria Bernheim Jeune, è vicino per la divisione dei colori ai « Funerali dell'Anarchico Galli » (New York, Museum of Modern Art).

Proprietà Marinetti, Roma.

109 MANIFESTAZIONE INTERVENTISTA

Tav. 10

Collage su cartone cm. 38,5 x 30. Firmato in basso a destra « Carrà ».

Databile 1914, richiama le tavole parolibere che si trovano nel suo « Guerrapittura » pubblicato nel 1915.

Collezione G. Mattioli, Milano.

110 CAVALLO E CAVALIERE

Tempera su carta cm. 26 x 36.

1915 circa.

Proprietà privata, Milano.

111 RITMO D'OGGETTI

Olio su tela cm. 51 x 61. Firmato e datato in basso a sinistra « C. Carrà 1911 ».
Questo dipinto come il seguente che rivela chiaramente l'influenza del cubismo, fu esposto nel maggio del 1943 alla Kunstkring di Rotterdam.
Collezione E. Jesi, Milano.

112 LA GALLERIA DI MILANO

Tav. 9

Olio su tela cm. 91 x 51.
Collezione G. Mattioli, Milano.
Databile 1912, fu esposto alla Kunstkring di Rotterdam nel 1913.

113 QUELLO CHE MI DISSE IL TRAM

Olio su tela cm. 52 x 67.
Del 1911, fu esposto nel 1912 alla galleria Bernheim Jeune, ed è contemporaneo a « La donna e l'assenzio ». Collezione Bergamini, Milano.

MARIO SIRONI

Nasce a Tempio Pausania (Sassari) il 12 maggio 1883 da genitori milanesi.

Si stabilisce a Roma per studiare matematica all'Università. Si interessa di pittura e conosce Balla, Boccioni e Severini. Pur non aderendo al movimento futurista cui si accosta soltanto nel 1913, si mantiene sempre in contatto con il gruppo. Dopo la prima guerra mondiale partecipa al movimento del 'Novecento' ed è uno degli animatori del gruppo.

Vive a Milano.

114 IL CAMION (auto 14-10402)

Olio su tavola cm. 83 x 98, 1914 c.
Collezione E. Jesi, Milano.

115 IL CAVALLO SELLATO

Olio su tela cm. 90 x 73. Firmato in basso a sinistra « Sironi ».
Collezione G. Mattioli, Milano.

116 LA GUERRA

Olio su tela cm. 76 x 65. Firmato in basso a destra « Sironi » c. 1916.
In questo periodo Sironi illustrava le copertine del settimanale « Gli avvenimenti ».
Coll. G. Mattioli, Milano.

117 IL CICLISTA

Olio e collage su cartone cm. 60 x 50. Firmato e datato in basso a destra « Sironi 1916 ».
Fu esposto nel 1919 alla Grande Esposizione Nazionale Futurista, al palazzo Cova di Milano.
Collezione M. Sarfatti, Roma.

118 L'ATELIER DELLE MERAVIGLIE

Tav. 35

Tempera su tela cm. 67,5 x 61. Firmato in basso a sinistra « Sironi ».
Collezione E. Jesi, Milano.

119 L'AEROPLANO

Collage e tempera su carta intelata cm. 65 x 40, databile circa il 1917, è forse il quadro più decorativo e meno espressionista di questo periodo.
Collezione G. Palazzoli, Milano.

120 IL CAVALLO BIANCO

Tav. 36

Olio su tela cm. 79 x 59. Firmato in basso a destra « Sironi ».
Collezione G. Mattioli, Milano.

121 COMPOSIZIONE CON ELICA

Tempera e collage su carta intelata cm. 74 x 61,5.
Collezione G. Mattioli, Milano.

122 AUTORITRATTO

Olio su tela cm. 51,5 x 49. Firmato e datato in basso a sinistra « Sironi 1913 ».
Questo dipinto dimostra l'affinità della ricerca sironiana con quella dei futuristi anche prima della sua adesione al movimento. Più che il dinamismo futurista, a Sironi interessa la scomposizione cubista, ma questa è interpretata in chiave espressionista. La componente espressionista sarà costante in tutta la sua opera.
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano.

SALA VIII

FERRUCCIO FERRAZZI

Nasce a Roma il 13 marzo 1891.

Nel 1916 è in contatto con i pittori futuristi e nel 1919 espone alla grande mostra Futurista a Palazzo Cova di Milano.

Vive a Roma.

123 CAROSELLO

Olio su cartone cm. 67 x 70. Firmato e datato in basso al centro « F.A. 1916 ».
Proprietà dell'autore, Roma.

124 ALBERGO DI MONTREUX

Tav. 15

Olio su cartone cm. 55 x 65. Firmato e datato in basso al centro « F.A. 1917 ».
Proprietà dell'autore, Roma.

GINO GALLI

Nato a Roma nel 1893, morto a Firenze nel 1945. Fu allievo di Balla e seguì il maestro nel movimento futurista.

125 DINAMISMO MECCANICO E ANIMALE

Tav. 18

Olio su tela cm. 62 x 68. Firmato in basso a destra « G. Galli ».
Proprietà A. Santolini, Roma.

ANTONIO MARASCO

*Nasce a Nicastro nel 1896, studia all'Accademia di Firenze. Segue l'attività dei pittori futuristi e specialmente di Boccioni.
Al ritorno dalla guerra nel 1918 tiene la sua prima personale a Firenze.
Vive a Roma.*

126 STRADA DI PAESE

Tav. 21

Olio su tela cm. 83 x 63. Firmato in basso a destra « Marasco ».
Coll. B. Marinetti, Roma.

127 SIMULTANEITÀ DI AEROPLANI + MONTAGNE

Olio su tela cm. 83 x 63. Firmato in basso a destra « Marasco ».
Coll. B. Marinetti, Roma.

PRIMO CONTI

Nasce a Firenze il 16 ottobre 1900 comincia a dipingere giovanissimo: le sue prime opere hanno un carattere fauves. A Firenze vede la Mostra di « Lacerba », nel 1913, e viene influenzato dal futurismo.

Dal 1916 partecipa attivamente al movimento.

128 L'OSTE BURLONE

Olio su tela cm. 80 x 64. Firmato e datato in basso a sinistra « P. Conti 1919 ».
Proprietà dell'autore, Firenze.
Esposto alla grande mostra futurista al Palazzo Cova di Milano nel 1919.

129 BAMBOLA = SINTESI DI UNA NOTTE MODERNA

Tav. 12

Olio e collage su tela cm. 80 x 65. Firmato in basso a sinistra « P. Conti 1918 ».
Proprietà dell'autore, Firenze.
Esposto alla grande mostra futurista al Palazzo Cova di Milano nel 1919.

130 LE PROFUGHE ALLA STAZIONE

Olio su tela e collage cm. 72 x 59. Firmato in basso a destra « Conti ».
Proprietà dell'autore, Firenze.
Esposto alla grande mostra futurista al Palazzo Cova di Milano nel 1919.

131 SIMULTANEITÀ DI AMBIENTE

Olio e collage su cartone cm. 50 x 40. Firmato « P. Conti » in basso a destra.
Proprietà dell'autore, Firenze.
Esposto alla grande mostra futurista al Palazzo Cova di Milano nel 1919.

132 SALTIMBANCO

Olio e collage su tela cm. 70 x 60. Firmato in basso a destra « Conti ».
Proprietà dell'autore, Firenze.
Esposto alla grande mostra futurista al Palazzo Cova di Milano nel 1919.

BENEDETTA

Benedetta Cappa Marinetti, moglie del fondatore del Movimento, fu allieva di Balla. Aderì al Futurismo e fu tra gli iniziatori dell'aeropittura. È nata a Roma dove risiede.

133 RITMI DI ROCCE E MARE

Olio su tela cm. 80 x 130.
Collezione L. De Luca, Roma.

Tav. 4

IVO PANNAGGI

Nato a Macerata nel 1901. Studiò a Roma architettura e pittura con Balla. Aderì al movimento nel 1918. Risiede a Oslo.

134 CENTAURO DEL XX SECOLO

Olio su tela cm. 64 x 63.
Proprietà dell'autore.

Tav. 22

FILLIA

Fillia (Enrico Colombo) nato a Rovello nel 1904 e morto a Torino il 12 febbraio 1936 fu pittore, critico, poeta, romanziere. Fu uno dei futuristi più attivi del gruppo di Torino. Nel 1931 firma con Marinetti il Manifesto dell'Arte Sacra. Tra il '27 e il '36 fonda quattro riviste: Vetrina, Città Futurista, Terra dei vivi, Stile Futurista.

135 DONNE CIELO E PAESAGGIO

Olio su tela cm. 50 x 65. Firmato in basso a sinistra « Fillia ».
Collezione Renzo Bonfanti, Torino.

136 COMPOSIZIONE

Olio su tela cm. 65 x 50. Firmato in basso a sinistra « Fillia ».
Collezione Renzo Bonfanti, Torino.

Tav. 16

ACHILLE LEGA

Nato a Brisighella nel 1899, morto nel 1934. Nel 1916 è in contatto con il gruppo futurista fiorentino e nel 1919 espone alla grande mostra Futurista a Palazzo Cova di Milano.

137 ALPINO AL CAFFÈ

Tav. 20

Olio su tavola cm. 65 x 50. Firmato e datato in basso a destra « A. Lega 1917 ».
Coll. G. Franchi, Firenze.

138 ESPANSIONE ATMOSFERICA

Carboncino su carta cm. 32 x 35. Firmato in basso a destra « A. Lega ».
Coll. B. Marinetti, Roma.

139 DONNA + AMBIENTE

Matita su carta cm. 25 x 18. Firmato in Basso a sinistra « A. Lega ».
Coll. B. Marinetti, Roma.

140 STAZIONE FERROVIARIA

Carboncino cm. 25 x 30. Firmato in basso a destra « A. Lega ».
Coll. B. Marinetti, Roma.

141 ESPANSIONE ATMOSFERICA

Carboncino cm. 30 x 38. Firmato in basso a sinistra « A. Lega ».
Coll. B. Marinetti, Roma.

UGO GIANNATTASIO

*Nasce a Roma nel 1888. Da una lettera di Carrà del 3 dicembre 1913 (Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori op. cit. p. 307) si sa che è già in rapporto con i futuristi.
Nel 1914 partecipa all'Esposizione libera futurista alla Galleria Sprovieri di Roma.*

142 VOLUMI IN VELOCITÀ

Carboncino cm. 48,5 x 53. Firmato in alto a destra « Giannattasio ».
Coll. B. Marinetti, Roma.

143 BARACCHE — TENDE — FUMO

Tav. 19

Carboncino cm. 45 x 45. Firmato in basso a destra « Giannattasio ».
Coll. B. Marinetti, Roma.

ACHILLE FUNI

*Nasce a Ferrara il 26 febbraio 1890. Studia a Milano e ivi stringe amicizia con Sant'Elia, Erba, Doudreville, Possamai e Nebbia. Con questi fonda nel 1912 il gruppo delle nuove tendenze.
Vive a Milano.*

144 NATURA MORTA

Olio su tavola cm. 64 x 58. Firmato e datato in basso a sinistra « A. Funi 1926 ».
Coll. G. Mattioli, Milano.

145 UOMO CHE SCENDE DAL TRAM

Olio su tela cm. 118 x 132.

Firmato in basso a sinistra « A. Funi 1914 Milano ».

Civica Galleria d'Arte Moderna Milano.

Boccioni in un suo articolo nel n. 16 degli « Avvenimenti » del 1916 racconta di aver visitato lo studio di Funi e cita alcuni quadri tra cui questo.

146 NATURA MORTA

Olio su carta cm. 55 x 65.

Coll. De Angellis Frua, Milano.

147 SOLDATI IN TRINCEA

Olio su carta cm. 28 x 26. Firmato in basso a sinistra « A. Funi ».

Coll. B. Marinetti, Roma.

148 MOTOCICLISTA

Olio su tavola cm. 70 x 100.

Coll. M. Sarfatti, Roma.

PIPPO RIZZO

Nato a Corleone (Palermo) nel 1900. Fu allievo di Balla e iniziò la sua attività di futurista, giovanissimo, circa il 1919. A Palermo si fece promotore del movimento raccogliendo intorno a sé artisti e fondando una « bottega » per la produzione di stoffe, arazzi, tappeti con disegni futuristi.

149 TRENO NOTTURNO IN CORSA

Olio su tela cm. 58 x 108.

Proprietà dell'Autore.

TATO

Tato (Guglielmo Sansoni) nacque a Bologna nel 1896: si accostò al movimento circa il 1918/19. Fu tra gli artisti più entusiasti e a Bologna organizzò un vivace gruppo futurista. Rimase fedele alle idee del movimento producendo numerose opere di aeropittura.

150 LA FOLLA

Olio su tela cm. 91 x 91.

Proprietà dell'Autore.

SALA IX
ANTONIO SANT'ELIA

Nasce a Como il 30 aprile 1888. Studia a Como, prima alle Scuole tecniche, poi alla Scuola Castellini. A diciassette anni è capomastro a Milano ed è addetto al Canale Villoresi e poi al Comune. Si iscrive all'Accademia di Brera e in seguito dà gli esami da architetto a Bologna. Ritorna a Milano e vi apre uno studio. Nel 1912 fonda il gruppo delle nuove Tendenze con Nebbia, Erba, Funi e Dudreville.

Nel 1914 partecipa alla mostra del gruppo delle nuove tendenze. Nel Catalogo è pubblicata parte di quello che diverrà poi il « manifesto dell'Architettura futuristica » (12 luglio 1914).

Il 10 agosto 1916 cade al fronte durante un'operazione.

MUSEO CIVICO DI COMO

1 LA CITTA' NUOVA (particolare)

Tav. 28

Complessi di edifici con ascensori esterni, galleria, passaggio coperto su tre piani stradali, fari e telegrafia senza fili.

Penna, cm. 53 x 52. Firmato in basso a destra: « Antonio Sant'Elia » (n. 1 cat.).

2 CASA GRADINATA CON ASCENSORI ESTERNI E 4 PIANI STRADALI

Matita cm. 39 x 24 (n. 3 cat.).

3 CASA GRADINATA CON ASCENSORI ESTERNI E 4 PIANI STRADALI

Penna cm. 39 x 24 (n. 3 bis. cat.).

4 EDIFICIO CON ASCENSORI ESTERNI

Penna cm. 67 x 53 (n. 4 cat.).

5 GRATTACIELO CON FARI

Penna cm. 25 x 11 (n. 5 cat.).

6 GRATTACIELO E PIANI STRADALI

Penna cm. 27 x 19 (n. 7 cat.).

7 COMPLESSO DI EDIFICI E PIANI STRADALI

Penna e acquarello cm. 27 x 19, datato in basso a destra, « Milano 27 ottobre 1913 » (n. 8 cat.).

8 GRATTACIELO E STRADA CON PIÙ PIANI STRADALI

Matita 15 x 11 (n. 10 cat.).

9 GRATTACIELO E FARO

Penna e matita cm. 28 x 13 (n. 11 cat.).

10 PARTICOLARE DI GRATTACIELO

Penna cm. 18 x 10 (n. 12 cat.).

11 FABBRICA

Penna cm. 22 x 20 (n. 13 cat.).

12 FABBRICA

Matita cm. 16 x 10 (n. 14 cat.), datato in alto a destra « 31.11.1909 ».

13 GRATTACIELO (particolare)

Matita cm. 16 x 13 (n. 15 cat.).

14 GRATTACIELO (particolare)

Matita cm. 13 x 11 (n. 15 bis. cat.).

15 GALLERIA

Penna cm. 28 x 16 (n. 16 cat.).

16 EDIFICIO CON ASCENSORI ESTERNI

Penna e matita cm. 26 x 18 (n. 17 cat.).

17 STAZIONE AEROPLANI CON FUNICOLARE E ASCENSORI E 3 PIANI STRADALI

Penna cm. 21 x 16 (n. 20 cat.).

18 SCHIZZO PER LA NUOVA STAZIONE DI MILANO

Penna e matita cm. 18 x 16 (n. 22 cat.).

19 SCHIZZO PER LA NUOVA STAZIONE DI MILANO

Penna cm. 21 x 13 (n. 23 cat.).

20 SCHIZZO PER LA NUOVA STAZIONE DI MILANO

Penna cm. 27 x 19 (n. 24 cat.).

21 SCHIZZO PER LA NUOVA STAZIONE DI MILANO

Penna cm. 27 x 19 (n. 25 cat.).

22 SCHIZZO PER LA NUOVA STAZIONE DI MILANO

Matita cm. 22 x 19 (n. 26 cat.).

23 SCHIZZO PER LA NUOVA STAZIONE DI MILANO

Penna cm. 28 x 20 (n. 27 cat.).

24 TEATRO

Penna cm. 19 x 27 (n. 28 cat.).

25 TEATRO

Penna cm. 27 x 20 (n. 29 cat.).

26 CENTRALE ELETTRICA

Matita cm. 24 x 20 (n. 32 cat.).

27 CENTRALE ELETTRICA

Penna cm. 12 x 21 (n. 33 cat.).

28 CENTRALE ELETTRICA

Matita cm. 15 x 11 (n. 34 cat.).

29 CENTRALE ELETTRICA

Matita cm. 11 x 8 (n. 34 bis cat.).

30 CENTRALE ELETTRICA

Penna cm. 20 x 20 (n. 35 cat.).

31 CENTRALE ELETTRICA

Penna cm. 19 x 28 (n. 36 cat.).

32 CENTRALE ELETTRICA

Matita cm. 26 x 18 (n. 37 cat.).

33 CENTRALE ELETTRICA

Penna e matita colorata cm. 26 x 18 (n. 38 cat.).

34 CENTRALE ELETTRICA

Matita e acquarello cm. 20 x 18. Firmato in basso a destra « *A. Sant'Elia* » (n. 39 cat.).

35 CENTRALE ELETTRICA

Matita cm. 20 x 16 (n. 40 cat.).

36 CENTRALE ELETTRICA

Penna, matita e acquarello cm. 21 x 12. Datato e firmato in basso a sinistra « *14 agos. a. s 1913* » (n. 41 cat.).

37 FABBRICA

Penna e matita cm. 17 x 19 (n. 42 cat.).

38 CENTRALE ELETTRICA

Penna e matita cm. 19 x 24 (n. 43 cat.).

39 CENTRALE ELETTRICA (particolare)

Matita cm. 29 x 19. Datato e firmato in basso a destra « *Como 9.8.1913 A. S.* » (n. 44 cat.).

40 CENTRALE ELETTRICA

Matita cm. 13 x 20 (n. 45 cat.).

41 GAZOMETRO

Matita cm. 20 x 21. Datato in basso a destra « *2 agosto 1913* » (n. 49 cat.).

42 OFFICINA

Penna e matita 15 x 12 (n. 50 cat.).

43 OFFICINA

Penna cm. 18 x 16 (n. 51 cat.).

44 OFFICINA

Penna cm. 27 x 19. Datato in basso a destra « *Milano 2.3.1913* » (n. 53 cat.).

45 OFFICINA

Penna cm. 27 x 19 (n. 54 cat.).

46 HANGAR PER DIRIGIBILE

Penna cm. 27 x 19 (n. 55 cat.).

47 HANGAR PER DIRIGIBILE (particolare)

Penna cm. 24 x 20. Firmato e datato in basso a destra • *A. Sant'Elia* 1913 •.

48 EDIFICIO

Matita cm. 25 x 12. Datato in basso a destra • *Como* 22/2/1909 • (n. 58 cat.).

49 TORRE-FARO

Penna cm. 29 x 17. Firmato e datato in basso a destra • *A. San.* 1913 • (n. 59 cat.).

50 TORRE-FARO

Penna e matita cm. 29 x 17 (n. 60 cat.).

51 PONTE

Penna e matita cm. 26 x 16 (n. 61 cat.).

52 FABBRICA IN CEMENTO ARMATO

Penna e acquarello cm. 39 x 29 (n. 62 cat.).

53 FABBRICA IN CEMENTO ARMATO

Penna e matita cm. 45 x 25 (n. 63 cat.).

54 MONUMENTO CON FARI

Matita cm. 31 x 21. Firmato e datato in alto a destra • *Milano* 20/2/1114 *A.S.* • (n. 64 cat.).

55 CHIESA

Penna e matita cm. 32 x 23 (65 cat.).

56 CHIESA

Matita e acquarello cm. 13 x 11 n. 66 cat.).

57 CHIESA

Matita cm. 19 x 13 (n. 67 cat.).

58 TORRE

Matita cm. 19 x 13 (n. 68 cat.).

59 PASSERELLA

Matita cm. 27 x 16 (n. 69 cat.).

60 PONTE

Matita cm. 27 x 20 (n. 70 cat.).

61 OFFICINA

Penna cm. 22 x 12 (n. 71 cat.).

62 OFFICINA

Penna e matita cm. 28 x 16. Firmato in basso a destra « *A. Sant'Elia* » (n. 72 cat.).

63 PARTICOLARE ARCHITETTONICO

Penna cm. 26 x 15. Firmato e datato in basso a destra « *A. Sant'Elia* 1919 » (n. 73 cat.).

64 PARTICOLARE ARCHITETTONICO

Penna e matita cm. 26 x 18. Firmato e datato in basso a destra « *A. Sant'Elia* 1913 » (n. 74 cat.).

65 PARTICOLARE ARCHITETTONICO

Penna cm. 26 x 16 (n. 75 cat.).

66 PARTICOLARE ARCHITETTONICO

Matita cm. 23 x 20 (n. 76 cat.).

67 FABBRICA

Matita cm. 15 x 13 (n. 77 cat.).

68 TORRE

Penna cm. 27 x 19 (n. 78 cat.).

69 TORRE

Penna cm. 19 x 13 (n. 79 cat.).

70 PARTICOLARE ARCHITETTONICO

Penna e matita cm. 27 x 15. Firmato e datato in basso a destra « *A. Sant'Elia* 1913 » (n. 80 cat.).

71 ARCHITETTURA

Matita cm. 16 x 11. Datato in alto a sinistra « 25/II/90 (?) » (n. 81 cat.).

72 ARCHITETTURA

Penna cm. 24 x 19 (n. 82 cat.).

73 ARCHITETTURA

Penna cm. 24 x 20 (n. 84 cat.).

74 PARTICOLARE ARCHITETTONICO

Penna cm. 26 x 18 (n. 85 cat.).

75 ARCHITETTURA

Matita cm. 16 x 13 (n. 86 cat.).

76 ARCHITETTURA

Matita cm. 18 x 13 (n. 87 cat.).

77 ARCHITETTURA

Penna cm. 26 x 15 (n. 88 cat.).

78 ARCHITETTURA

Penna cm. 26 x 13. Firmato in basso a destra « Carlo (?) A. Sant'Elia » (n. 89 cat.).

79 ARCHITETTURA

Penna cm. 24 x 20 (n. 90 cat.).

80 ARCHITETTURA

Penna cm. 19 x 14 (n. 91 cat.).

81 STAZIONE (particolare)

Matita cm. 28 x 17 (n. 92 cat.).

82 TEATRO

Penna e matita cm. 28 x 19 (n. 93 cat.).

83 TEATRO

Matita cm. 20 x 17. Firmato in basso a destra « A. S. 1913 » (n. 94 cat.).

84 MONUMENTO

Matita cm. 30 x 17. Datato in basso a destra « Milano 2/2/1914 ».

PROPRIETA' DI SANT'ELIA BROGLIA

85 PARTICOLARE

Penna cm. 12 x 15.

86 TESTA DI CANE

Matita cm. 21 x 19.

87 STUDIO DI FACCIATA

Matita cm. 15,5 x 14.

88 STUDIO DI FACCIATA

Matita cm. 18 x 13.

89 STUDIO DI FACCIATA

Matita cm. 16 x 11.

90 STUDIO DI FACCIATA

Matita cm. 14,2 x 14,6.

91 STUDIO DI FACCIATA

Matita e penna cm. 25,5 x 21.

92 SCHIZZO PER LA STAZIONE DI MILANO

Matita cm. 10 x 16,5.

93 PIANTA

Matita cm. 12 x 15.

94 FACCIATA

Matita cm. 22 x 20,3.

95 PARTICOLARE DI CATTEDRALE

Matita cm. 28 x 23.

96 STUDIO DI FACCIATA

Matita cm. 26 x 22.

97 STUDIO DI FACCIATA

Matita cm. 20 x 21.

98 STUDIO DI FACCIATA

Matita cm. 28 x 21.

99 PARTICOLARE

Matita e penna cm. 28 x 23.

100 PARTICOLARE

Penna cm. 28 x 23.

101 PARTICOLARE

Penna e matita cm. 28 x 23.

102 FABBRICA

Matita cm. 13 x 13.

103 CASA A GRADONI

Matita cm. 18 x 20.

104 STAZIONE

Matita cm. 13 x 14.

105 STAZIONE

Matita cm. 10 x 15.

106 FACCIATA

Matita cm. 8,2 x 16.

107 STUDIO

Matita cm. 18 x 10.

108 FACCIATA, STUDIO

Matita cm. 7 x 20.

109 3 STUDI

Matita cm. 28,2 x 22.

110 FACCIATA

Matita cm. 25,5 x 19.

111 FABBRICA

Matita e acquarello cm. 27 x 41.

112 FACCIATA

Matita cm. 27 x 21.

113 STAZIONE

Matita cm. 28 x 21,5.

114 FACCIATA

Matita cm. 9 x 11.

115 TORRE

Penna cm. 12,5 x 10,5. Datato in alto a destra « 23/12/1912 ».

116 FABBRICA

Matita cm. 16 x 14.

117 PARTICOLARE

Penna cm. 16 x 11. Datato in alto a destra « 3/12/1912 ».

118 STUDIO PER MONUMENTO

Matita cm. 28,5 x 21.

119 STUDI

Matita cm. 29 x 21.

120 FABBRICA

Matita cm. 27 x 29.

121 STUDI

Penna cm. 28,5 x 22.

122 STUDI

Penna cm. 27,5 x 21.

123 FABBRICA

Matita cm. 14 x 17,1.

124 STUDIO

Matita cm. 22 x 15,5.

125 STUDI PER FABBRICA

Matita cm. 11 x 21.

126 STUDIO

Matita colorata cm. 26 x 13.

127 STUDI

Matita e penna cm. 20 x 22.

128 STUDI PER STAZIONE

Matita cm. 16,7 x 20.

129 FABBRICA

Matita cm. 11,5 x 22.

130 STUDI

Penna e matita cm. 20 x 29.

131 STUDIO

Matita cm. 13 x 11.

132 CASA A GRADONI

Matita cm. 16 x 13.

133 INTERNO DI ROTONDA

Penna cm. 12 x 9.

134 PARTICOLARE

Penna cm. 17 x 13,5.

135 STUDIO

Penna cm. 28 x 25.

136 CHIESA

Matita cm. 13 x 15.

137 CHIESA

Matita cm. 11,5 x 16,2.

138 CHIESA

Matita cm. 18,2 x 18.

139 FACCIATA

Matita cm. 29 x 23.

140 ARCHITETTURA

Matita cm. 15 x 13.

141 PARTICOLARE

Matita cm. 23,6 x 25.

142 MAUSOLEO

Penna e matita cm. 29 x 22.

143 CATTEDRALE

Penna e matita cm. 28,5 x 23. Datato in basso a destra « 1915 ».

144 CATTEDRALE

Penna e matita cm. 30 x 24. Datato al centro « 1915 ».

145 CATTEDRALE

Penna cm. 12 x 16.

146 CATTEDRALE

Penna cm. 12 x 11,2.

147 CATTEDRALE

Penna e acquarello cm. 18 x 15,5.

148 PARTICOLARE

Matita e acquarello cm. 20 x 25.

149 PARTICOLARE

Matita cm. 20,5 x 18.

150 PARTICOLARE

Matita cm. 20,5 x 21.

151 FACCIATA

Penna cm. 15 x 11.

152 SCHIZZI

Matita cm. 10 x 16.

153 SCHIZZI PER CATTEDRALE

Matita cm. 20 x 18.

154 STUDIO

Matita cm. 18 x 21.

155 CATTEDRALE

Penna cm. 21,5 x 15,5.

156 FABBRICA

Matita cm. 12 x 16,7.

157 FABBRICA

Matita cm. 16,5 x 11.

158 PARTICOLARE

Matita cm. 21 x 21.

159 PARTICOLARE

Matita cm. 15,5 x 14.

160 MONUMENTO

Matita cm. 16 x 15.

161 STUDIO

Penna cm. 21 x 22,5.

162 STUDIO PER IL MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 16,5 x 21.

163 MAUSOLEO

Matita cm. 8,5 x 11.

164 STUDIO PER IL MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 27,5 x 21,5.

165 STUDIO PER IL MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 27,5 x 21 .

166 STUDIO PER IL MONUMENTO AI CADUTI

Penna e matita cm. 27,5 x 21.

167 STUDIO PER IL MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 29,5 x 21,2.

168 STUDIO PER IL MONUMENTO AI CADUTI

Penna e matita cm. 29 x 21.

169 STUDIO PER IL MONUMENTO AI CADUTI

Matita colorata e penna cm. 37 x 23.

170 STUDIO PER IL MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 29 x 17.

171 PARTICOLARE DECORATIVO PER MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 25 x 20.

172 PARTICOLARE PER MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 25 x 21.

173 PARTICOLARE PER MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 25 x 28.

174 PARTICOLARE PER MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 25,5 x 19.

175 PARTICOLARE PER MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 25,7 x 20.

176 STUDIO PER MONUMENTO AI CADUTI

Penna e matita cm. 25 x 20.

177 PARTICOLARE PER MONUMENTO AI CADUTI

Matita e penna cm. 26,5 x 21.

178 PARTICOLARE PER MONUMENTO AI CADUTI

Matita cm. 17 x 23.

179 MONUMENTO AI CADUTI

Penna e matita cm. 23,4 x 29.

180 VILLINI

Matita cm. 20 x 25.

181 STUDIO DI FACCIATA

Matita cm. 20,5 x 21.

182 STUDIO

Matita cm. 18 x 11.

183 CASA

Matita cm. 10 x 15.

184 PARTICOLARE DI STAZIONE

Matita cm. 13,5 x 19.

185 STUDIO PER PORTALE

Matita cm. 26 x 21.

186 STUDI

Matita cm. 21 x 22.

187 PARTICOLARE

Matita e penna cm. 23,2 x 30.

188 PARTICOLARE

Penna cm. 12 x 19.

189 STUDIO DI FINESTRA

Matita cm. 14 x 18.

190 LA CITTA SI DIFENDE

Penna cm. 16 x 12.

191 COLONNA

Penna cm. 16 x 9.

192 PARTICOLARE

Penna cm. 16 x 14. Datato in alto a destra «29/12».

193 STAZIONE

Penna cm. 15 x 12.

194 PARTICOLARE

Penna cm. 15 x 15.

195 PARTICOLARE

Matita cm. 17 x 16,5.

196 PARTICOLARE DI PONTE

Penna cm. 13,7 x 20.

197 PARTICOLARE

Penna cm. 20 x 24.

198 STUDI PER PONTE

Penna cm. 26 x 21.

199 STUDI PER PONTE

Penna cm. 27,4 x 21.

200 STUDI

Matita cm. 28 x 24.

201 STUDIO PER PONTE

Matita cm. 25 x 27.

202 STUDI

Matita cm. 24 x 21.

203 STUDI

Penna cm. 26 x 21.

PROPRIETA' PARIDE ACCETTI

204 STUDIO PER LA CITTA NUOVA

Penna e matita cm. 59 x 60.

205 PARTICOLARE PER LA CITTA NUOVA

Penna e acquarello cm. 31 x 17,5. Datato in basso a destra « Milano 1/3/1914 A.S. ».

206 PARTICOLARE PER LA CITTA NUOVA

Penna e acquarello cm. 27 x 12.

207 CENTRALE ELETTRICA

Matita acquarello e penna cm. 30 x 20. Datato in basso a destra « Como 25/2/1914 ».

208 PARTICOLARE

Penna cm. 19 x 16.

209 PARTICOLARE

Penna e acquarello 30 x 20. Datato e firmato in basso a destra « Milano 15/3/1914 S.E. ».

210 PARTICOLARE DI ASCENSORI ESTERNI

Penna cm. 42 x 24.

211 VARI STUDI

Penna e acquarello cm. 50 x 28. Datato e firmato a sinistra « Antonio Sant'Elia 1913 ».

212 FABBRICA

Penna e acquarello cm. 30 x 20.

213 FABBRICA

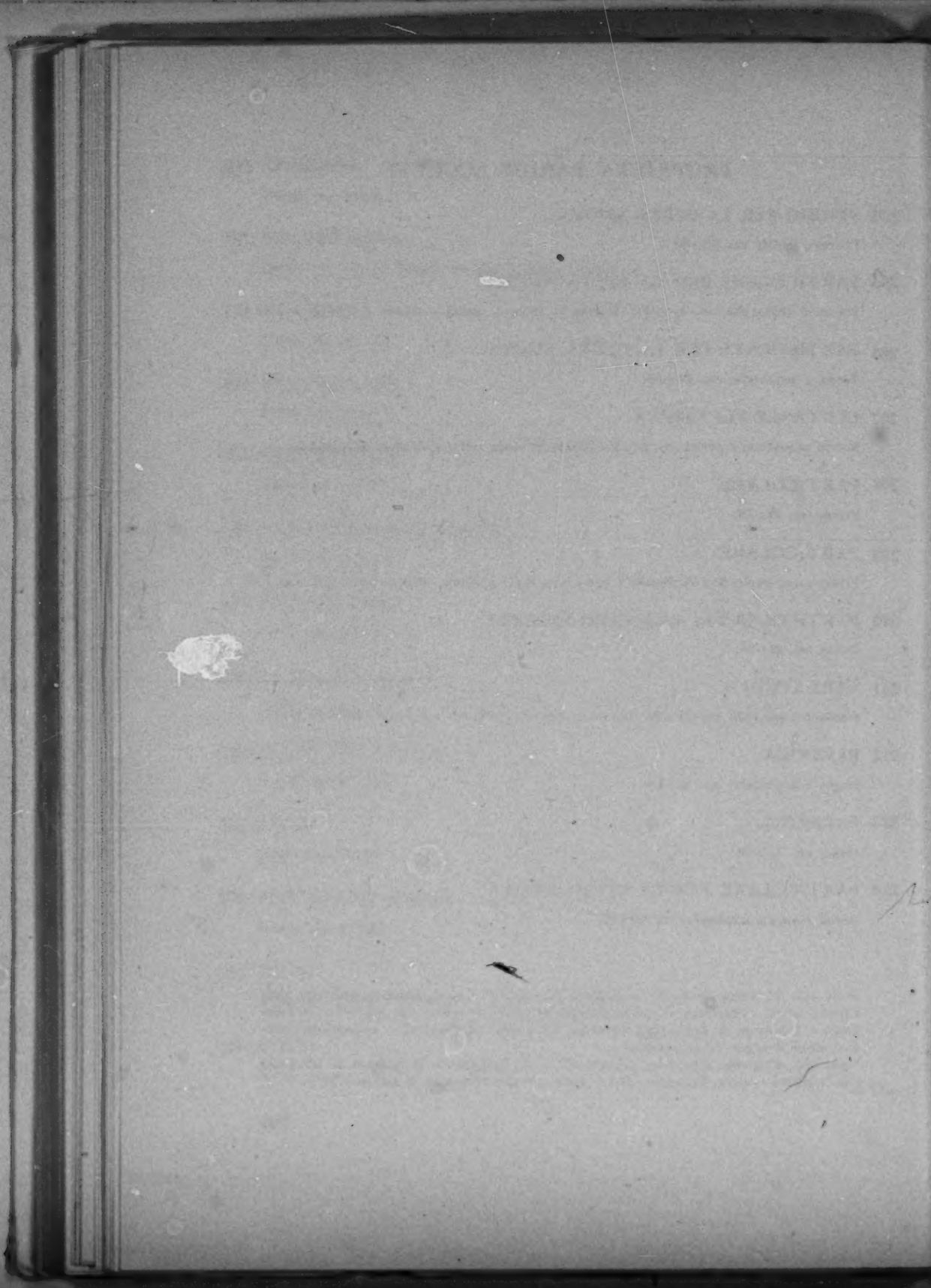
Penna cm. 18 x 18.

214 PARTICOLARE PER LA CITTA NUOVA

Penna matita e acquarello cm. 30 x 20.

Nella sala VI è esposta anche la scultura di « Boccioni Antigrazioso »; nell'atrio sono esposte tavole « Parolibere », alcuni dipinti di artisti stranieri, che aderirono al futurismo e il bronzo di Balla rappresentante « Il pugno di Boccioni », assunto dai futuristi come simbolo del movimento.

Nella sala d'ingresso sono fotodinamiche di A. G. Bragaglia e la scultura di M. Rosso « Il fuggitivo »; nelle bacheche libri e materiale che illustrano il movimento.



BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Riportiamo soltanto le voci più importanti e rimandiamo per una bibliografia completa a « Gli Archivi del Futurismo » a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiore, Ed. De Luca - Roma 1958. Sarà elencata la bibliografia successiva a questo volume.

Comœdia, Parigi, 20 marzo 1909: Interview sur le futurisme.

F. T. MARINETTI: *Fondazione e manifesto del futurismo*, in « Poesia », Milano, V, n. 1-2; in « Le Figaro », Parigi, 20 febbraio 1909.

— *Enquête internationale sur le verse libre et manifeste du futurisme*, Milano.

— *Touer le clair de lune!*, in « Poesia », Milano, V, n. 7-8; Milano 1911.

— *prefazione a Poupées électriques*, Parigi.

— *prefazione a Revolverate* di G. P. Lucini, Milano.

— *Mostra di Umberto Boccioni*, nel catalogo della Mostra di estate in Palazzo Pesaro a Venezia.

GUILLAUME APOLLINAIRE: *Les peintres futuristes*, in « Mercure de France », Parigi, 16 novembre 1911. Ripubblicato in « Anecdotes », Parigi, 1926 e 1955.

L'intransigeant, Parigi, 9 maggio: *Les mésaventures futuristes*.

PIO DE FLAVIIS PIO: *L'inaugurazione della Famiglia Artistica di Milano*, in « Il Piccolo della Sera », Trieste, 15 dicembre 1911.

F. T. MARINETTI: *Le futurisme*, Parigi.

— *Declaration of futurisme*, in « The Contemporary Western Painting », I, n. 1 aprile 1911.

— *Distruzione. Col Processo e l'Assoluzione di « Mafarka il futurista »*, Milano.

A. SOFFICI: *Arte libera e pittura futurista*, in « La Voce », Firenze, 22 giugno 1911.

— *Lettera aperta*, in « Mercure de France », Parigi, 1^o dicembre 1911. Riportata da Apollinaire, « Anecdotes », Parigi 1955, p. 292.

G. APOLLINAIRE: *Les peintres futuristes italiens*, in « L'Intransigeant », Parigi 7 febbraio 1912.

— *Les futuristes*, in « Le Petit Bleu », Parigi 9 febbraio 1912.

— *A l'exposition des peintres futuristes*, in « Mercure de France », Parigi, 16 febbraio 1912. Ripubblicato in « Anecdotes », Parigi, 1926 e 1955.

— *Le futurisme*, in « L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux », Parigi, 10 ottobre 1912.

U. BOCCIONI: *La peinture des états d'âme*, in « Der Sturm », Berlino, maggio, n. 1909. 1912.

BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLD, BALLA, SEVERINI: *Manifesto tecnico della pittura futurista*, in « Der Sturm », Berlino, marzo 1912.

— *Les Exposit au public* nel catalogo « Les peintres futuristes italiens » Galleria Bernheim-Jeune, Parigi, 5-24 febbraio 1912.

— *The exhibitors to the public*, nel catalogo « Exhibition of the works by the Italian Futurist Painters », Sackville Gallery, Londra, marzo 1912.

- *Futuristen Die Aussteller an das Publikum*, in « Der Sturm », Berlino, aprile n. 105. 1912.
- *Manifest Futuristov*, in « Obschestvo khudomnikov - Sojuz Molodeti », n. 2 s. 23-25.
- A. DÖBLIN: *Die Binder der Futuristen*, in « Der Sturm », Berlino, maggio 1912, n. 110.
- E. - J. B.: *Le futurisme à la Maison des Etudiants*, in « Le Temps », Parigi, 11 febbraio 1912.
- *La sculpture futuriste*, in « Le Temps », Parigi, 30 settembre e in « Revue des Pays Latins », novembre-dicembre 1912.
- C. ETIENNE: « Cubistes » et « Futuristes », in « La Liberté », Parigi, 12 ottobre 1912.
- F. T. MARINETTI: *La doctrine de F. T. Marinetti*, in « Excelsior », Parigi, 15 febbraio 1912.
- *Initial Manifesto of Futurism*, nel catalogo « Exhibition of the works by the Italian Futurist Painters », Sackville Gallery, Londra, marzo 1912.
- *Fondazione e manifesto del futurismo*, in « Der Sturm », Berlino, marzo 1912.
- *Tod dem Mondschein*, in « Der Sturm », Berlino, maggio-giugno 1912, n. 111-112.
- *Die Futuristische Literatur*, in « Der Sturm », Berlino, ottobre 1912, n. 133.
- *Manifeste Technique de la littérature futuriste*, Il suppl., Milano.
- *La Bataille de Tripoli* (26 ottobre 1911), Milano.
- *El Futurismo* (trad. di Germán Gómez de la Mata y N. Hernandez), Valencia, s.a.
- Y. SAITO: *The Paintings of Futurism*, in « The Contemporary Western Painting », ottobre 1912.
- A. SOFFICI: *Ancora del futurismo*, in « La Voce », Firenze, 11 luglio 1912.
- Struz: Tokio, luglio: A letter from Germany, may 2, 1912 (di Ogal Mori).
- G. APOLLINAIRE: *Le Salon des Indépendants*, in « Montjoie! », Parigi, 18 e 29 marzo 1919.
- *Première exposition de sculpture futuriste*, in « L'Intransigeant », Parigi, 21 giugno 1913.
- *L'Antitradizione futurista*, in « Lacerba », Firenze, 15 settembre 1913.
- *Futurisme*, in « Mercure de France », Parigi, 16 ottobre. Ripubblicato in *Anecdotes*, Parigi, 1935.
- *Le tribunal futuriste*, in « Mercure de France », Parigi, 10 novembre 1913. Ripubblicato in « Anecdotes », Parigi, 1935.
- *Les peintres cubistes*, Parigi.
- U. BOCCIONI: *Fondamento plastico della scultura e pittura futurista*, in « Lacerba », Firenze, 15 marzo 1913.
- *I futuristi plagiati in Francia*, in « Lacerba », Firenze, 10 aprile 1913.
- prefazione al catalogo « 1^a Esposizione di scultura futurista », Galerie La Boëtie, Parigi, dal 20 giugno al 16 luglio 1913 e al catalogo « Mostra di scultura », Galleria Sprovieri, Roma, dal 6 dicembre al 5 gennaio 1914.
- *La scultura futurista*, in « Lacerba », Firenze, 10 luglio 1913.
- *Il dinamismo futurista e la pittura francese*, in « Lacerba », Firenze, 10 agosto 1913.
- *Per l'ignoranza italiana. Sillabario pittorico*, in « Lacerba », Firenze, 15 agosto 1913.
- *Contro la vigliaccheria artistica italiana*, in « Lacerba », Firenze, 10 settembre 1913.
- *Scarpetta da società + orina*, in « Lacerba », Firenze, 15 dicembre 1913.
- G. CARRÀ: *Futuristen*, in « Der Sturm » n. 151. 1913.
- *Piani plastici come espansione sferica nello spazio*, in « Lacerba », Firenze, 15 marzo 1913.
- *Da Cézanne a noi futuristi*, in « Lacerba », Firenze, 15 maggio 1913.
- *L'atmosfera d'avanguardia che prepariamo*, in « Lacerba », Firenze, 10 luglio 1913.
- *La pittura dei suoni, rumori e odori* (Milano, 11 agosto) in « Lacerba », Firenze, 10 settembre 1913.
- *Pittura passata = illustrazionismo. Pittura futurista = pittura*, in « Lacerba », Firenze, 15 ottobre 1913.

- *Bisogna sopprimere gli imbecilli in arte*, in « Lacerba », Firenze, 10 novembre 1913.
- *Contro la critica* (discorso tenuto durante la serata al Verdi, Firenze, 13 dicembre) in « Lacerba », Firenze, 15 dicembre 1913.
- U. GIANNATTASIO: *A la recherche de l'absolut* in « L'Action d'art », Parigi, 25 dicembre 1913. Gli Blas, Parigi, 21 1913 giugno: *Une vernissage futuriste*.
- R. LONGHI: *Pittori futuristi*, in « La Voce », Firenze, 10 aprile 1913.
- L. RUSSOLO: *Gli intonarumori futuristi*, in « Lacerba », Firenze, 10 luglio 1913.
- A. SOFFICI: *Contro i deboli*, in « Lacerba », Firenze, 10 gennaio 1913.
- *Cubismo e oltre*, in « Lacerba », Firenze, 15 gennaio, 10 e 15 febbraio 1913. Ripubblicato in volume: Firenze, 1913. Ripubblicato col titolo *Cubismo e Futurismo*, Firenze, 1914.
- *Giornale di bordo*, in « Lacerba », Firenze dal 15 gennaio al 15 dicembre 1913. Ripubblicato in volume: Firenze 1915, 1918, e 1938.
- G. APOLLINAIRE: *Nos amis les futuristes*, in « Les Soirées de Paris », Parigi, XIV, n. 21.
- U. BOCCIONI: *Il circolo non si chiude!*, in « Lacerba », Firenze, 10 marzo 1914.
- C. CARRÀ: *La deformazione nella pittura*, in « Lacerba », 15 marzo 1914.
- L. DUDREVILLE, C. ERRA, A. FUNI, G. POSSAMAI, A. SANT'ELIA, U. NERBIA: *Prima esposizione d'arte del gruppo Nuove Tendenze*, Milano, 20 maggio, 10 giugno 1914.
- R. LONGHI: *Scultura futurista: Boccioni*, Firenze, 1914.
- G. PAPINI: *Il cerchio si chiude*, in « Lacerba », Firenze, 15 febbraio 1914.
- *Cerchi aperti*, in « Lacerba », Firenze, 15 marzo 1914.
- *Anch'io sono borghese*, in « Lacerba », Firenze, 15 aprile 1914.
- SANT'ELIA: *L'architettura futurista. Manifesto*, in « Lacerba », Firenze, 10 agosto 1914.
- A. SOFFICI: *Cubismo e futurismo*, Firenze, nuova ed. di *Cubismo e oltre* (vedi 1913).
- G. PAPINI, A. PALAZZESCHI, A. SOFFICI: *Futurismo e Marinettismo*, in « Lacerba », Firenze, 15 febbraio 1914.
- E. PRAMPOLINI: *Scenografia e coreografia futurista*, in « La Balza futurista » marzo 1914.
- G. APOLLINAIRE: *La nouvelle religion de la vitesse, La science futuriste. Umberto Boccioni. Futurisme italien*, in « Mercure de France », Parigi, 16 ottobre 1916. Ripubblicato in « Anecdotes », Parigi, 1926 e 1955.
- U. BOCCIONI: *Arti plastiche*, in « Gli avvenimenti », Milano, dal 30 gennaio all'11 giugno 1916.
- *Manifesto ai pittori meridionali*, in « Vela Latina », Napoli, 15 febbraio 1916.
- *Die Abfahrenden*, in « Der Sturm », Berlino, settembre 1916.
- *Sintesi teatrali*, in Teatro futurista sintetico di Marinetti, Settimelli e Corra, supplemento teatrale degli « Avvenimenti », Milano.
- *Dinamismo plastico*, nel catalogo « Grande Esposizione Boccioni, pittore e scultore », Galleria Centrale di Arte, Milano, 28 dicembre 1916 - 14 gennaio 1917.
- C. CARRÀ: *Boccioni Milano* (500 esemplari fuori commercio).
- E. PRAMPOLINI: *La pittura pura*, in « Cronache d'attualità », Roma, 30 giugno 1916.
- G. SEVERINI: *Symbolisme littéraire*, in « Le Mercure de France », Parigi, 10 febbraio 1916.
- H. WALDEN: *Umberto Boccioni*, in « Der Sturm », Berlino, sett. e in « Der Sturm », Berlino, luglio, agosto 1922.
- G. SEVERINI: *La peinture d'avant-garde*, in « Mercure de France », Parigi, 10 giugno. Tradotto in « Noi », Roma, II, n. 1-2; febbraio 1918, p. 15 e III, n. 1, gennaio 1919, p. 24.
- H. WALDEN: *Einblick in Kunst Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Berlino. Altre edizioni: 1920 e 1924.
- E. PRAMPOLINI: *Bombardiamo le accademie*, in « Il Fronte Interno », Roma, 10 febbraio; in « Noi », Roma, II, n. 1-2, febbraio, p. 8.
- *L'atmosferastruttura », basi per un'Architettura Futurista*, in « Noi », Roma, II, n. 1-2, febbraio, p. 14.

- G. SEVERINI: *Enige denkbeelden over futurisme en cubisme*, in «De Stijl», Delft, 1918-1919, p. 25.
- F. DEPERO: *Il teatro plastico Depero. Principi e applicazioni*, in «Il Mondo», Milano, 27 aprile 1919.
- FILIA: *Pittura futurista, realizzazioni, affermazioni, polemiche*, Torino 1920.
- A. SOFFICI: *Primi principi di un'estetica futurista*, Firenze 1920.
- P. MONERIAN: *De «Bruiteurs futuristes italiens» en «Het» Nieuwe in de Musick*, in «De Stijl», Delft, IV, n. 8, agosto 1921, pp. 114-118 e n. 9, settembre 1921, pagine 130-136.
- G. SEVERINI: *Du cubisme au classicisme*, Parigi 1921.
- E. PRAMPOLINI: *The Aesthetic of the Machine and Mechanical Introspection*, in «Broom», III, n. 3, pp. 235-237 e in «The Little Review», 1924-25, pp. 49-51.
- F. FLORA: *Dal romanticismo al futurismo*, Milano 1925.
- M. SARFATTI: *Achille Funi*, Milano 1926.
- M. BIANCALE: *Una visita a Balla*, in «Il Popolo di Roma», Roma, 13 settembre 1928.
- FILIA: *Pittura futurista*, Torino 1928.
- G. C. ARGAN: *Il pensiero critico di Antonio Sant'Elia*, in «L'Arte», settembre 1929, pp. 491-498.
- F. COURTHION: *Gino Severini*, Milano 1930.
- F. T. MARINETTI: *prefazione al catalogo «Mostra del pittore Balla»*, Galleria del Dipinto, Roma, 22 giugno 1930 - 2 luglio 1930.
- *Sant'Elia e la nuova architettura*, nel «Catalogo della Mostra di Sant'Elia», Broletto, Como, 14 settembre - 3 ottobre 1930.
- *La rivoluzione di un architetto italiano*, in «Il Giornale della domenica», Roma, 8 dicembre 1930.
- *Boccioni Umberto*, voce nella *Enciclopedia Italiana Treccani*.
- *Futurismo e Novecento*, Milano 1930.
- FILIA (ENRICO COLOMBO) (a cura di): *La nuova architettura*, Torino.
- A. SOFFICI: *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze.
- C. CARRÀ: *La mia vita*, Roma, II ed., Milano, 1945.
- FILIA (ENRICO COLOMBO) *Il futurismo: ideologie, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano*, Milano.
- *Architettura futurista e rinnovamento dei materiali nella costruzione*, in «Futurismo», Roma, 18 dicembre 1932.
- E. PRAMPOLINI: *La plastique futuriste (Du dynamisme plastique à l'architecture spirituelle)*, in «Les Cahiers jaune», Parigi (data non certo).
- W. GROHMANN: *Prampolini Enrico*, voce in Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Lipsia, XXVII.
- E. NOLDE: *Jahre der Kämpfe*, Berlino, p. 121.
- G. C. ARGAN: *Il pensiero critico di Sant'Elia*, in «Dopo Sant'Elia», Milano.
- FILIA (ENRICO COLOMBO): *Il Futurismo e l'estetica della macchina*, in «Stile Futurista», maggio 1935, n. 8-9, pp. 17-18.
- E. PRAMPOLINI: *Futurismo e Cubismo in marcia*, in «Stile Futurista», II, maggio 1935, n. 8-9, pp. 6-7.
- G. SEVERINI: *L'Italie et le futurisme*, in «Histoire de l'art contemporain» di René Huyghe, Parigi.
- L. VENTURI: *Per l'architettura nuova*, in «Dopo Sant'Elia», Milano.
- G. SEVERINI: *Ragionamenti sulle arti figurative*, Milano.
- ACHILLE LECA pittore. *Terzo anniversario della morte*, Faenza.
- F. DEPERO: *So I think. So I paint. Ideologies of an italian self-made painter*, Rovereto.
- «Cahiers d'art», Parigi, Parigi XXV. Numero dedicato al Futurismo con scritti di: Benedetta Marinetti, Paolo Buzzi, Christian Zervos.
- F. A. (FRANCESCO ARCANGELI): *I futuristi al museo*, in «Paragone», Bologna, n. 7, p. 61.
- W. GIBSON: *Quel che è vivo e quel che è morto nel futurismo*, Torino, maggio 1961.

- A. PARRONCHI: *Preistoria di Rosai, 1911-1919*, in «Paragone», Bologna, n. 23, gennaio 1952, p. 31.
- G. C. ARGAN: *Umberto Boccioni*, scelta degli scritti, registi, bibliografia e catalogo delle opere a cura di Maurizio Calvesi, ed. De Luca, Roma.
- G. MARCHIONI: *Scultura italiana moderna*, Venezia, pp. 11-18.
- J. MARTAIN: prefazione al catalogo «*The futurists; Balla, Severini, 1912-1918*», Rose Fried Gallery, New York, 25 gennaio, 25 febbraio 1954.
- BRUNO ZEVI: *Antonio Sant'Elia non era futurista*, in «L'Espresso», Roma, 2 settembre 1956.
- nella rubrica Lettera al direttore, *Il manifesto di Sant'Elia*, in «L'Espresso», Roma, 11 settembre 1956.
- *I disegni smentiscono il manifesto futurista*, in «L'Espresso», Roma, 28 ottobre 1956.
- *Poetica di Sant'Elia e ideologia futurista*, in «L'Architettura», Roma, II, n. 13, novembre 1956, pp. 476-477.
- «*Gli Archivi del Futurismo*» raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori. Editore De Luca in Roma 1958.
- E. CRISPOLTI: *Scultura di Mino Rosso*, in Taccuino delle Arti 29-29 aprile 1958.
- *Appunti sul problema del secondo futurismo* in «Notizie» aprile 1958.
- R. DELAUNAY: *Du Cubisme a l'Art abstrait* - document inédits publiés par P. Francastel, Paris 1958.
- M. CALVESI: *Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, in «Arte Antica e Moderna», n. 2, aprile-giugno 1958.
- U. APOLLONIO: *Sant'Elia*, 1958.
- G. MARCHIONI e E. CRISPOLTI: *Scultura di Mino Rosso* - Torino 1959.
- L. RAGGIANTI: *Fotodinamica futurista*, una postilla a «Fotografia e arte» in «Sele Arte», n. 39, gennaio, febbraio 1959.
- M. CALVESI: *Il futurista Sant'Elia*, in «La casa», n. 6, maggio 1959.

REGESTI

- 1909 11/II - Data di *Fondazione e Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti.
- 1910 11/II - G. Balla, U. Boccioni, A. Bonsagni, C. Carrà, R. Romani, L. Russolo e G. Severini sottoscrivono il Manifesto dei Pittori Futuristi. Questo manifesto viene prima diffuso in volantini stampati da «Poesia». In una seconda edizione mancano le firme di Romani e Bonsagni.
- 1911 In quest'anno Anton Giulio Bragaglia pubblica *Fotodinamismo futurista*.
- 1912 Dal 5 al 24/II - Mostra dei pittori futuristi U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini (è incerta la partecipazione di Balla) alla Galleria Bernheim Jeune di Parigi. La mostra passa poi alla Galleria Sackville di Londra poi a Berlino alla Galleria di H. Walden.
- 11/VII - Soffici pubblica sulla *Voce* l'articolo «Ancora del Futu-

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

rismo». L'articolo non piace ai futuristi e Severini è incaricato di trattare un'intesa con Soffici.

1913 1/I - Esce il primo numero del periodico quindicinale fiorentino « *Lacerba* », fondato da Papini e da Soffici. Vi collaborano tutti i futuristi e il giornale diviene un organo ufficiale del futurismo.

III - Delaunay espone al Salon des indépendants « *La ville de Paris* » e inizia così la corrente che Apollinaire chiama Orfismo e che i futuristi considerano derivata dai loro principi. Nasce una polemica fra Boccioni, Léger e Apollinaire sul così detto « plagio » francese (vedi bibliografia).

18/V al 15/VI - La mostra futurista alla Rotterdamsche Kunstkring di Rotterdam.

20/VI - Apollinaire scrive il manifesto « *L'antitradizione futurista* » pubblicato in *Lacerba* del 15 settembre 1913.

Dal 20/VI al 16/VII - Boccioni espone in una galleria in rue La Boétie di Parigi le sue sculture.

11/VIII - Carrà scrive il manifesto: *Pittura dei suoni, rumori e odori*.

30/XI al 18/I/1914 - I Futuristi espongono alla Galleria Gonnelli di Firenze.

1914 11/II - Si inaugura la mostra dei pittori futuristi alla Galleria Sprovieri di Roma.

III - È pubblicato il libro di Boccioni « *Scultura e Pittura Futuriste* ». 11/VII - Data del *Manifesto dell'Architettura futurista*.

15-16/IX - U. Boccioni, F. T. Marinetti, A. Mazza, E. Piatti, E. L. Russolo inscenano manifestazioni interventiste a Milano in seguito alle quali sono arrestati. Le manifestazioni si susseguono in tutta l'Italia.

1915 11/III - G. Balla, F. Depero firmano il manifesto *La ricostruzione futurista dell'universo*.

1916 VI - Boccioni è ospite del maestro Ferruccio Busoni a San Remigio di Pallanza.

17/VII - Boccioni che era caduto da cavallo durante una esercitazione del giorno precedente muore all'alba.

10/X - A. Sant'Elia cade al fronte durante un'operazione.

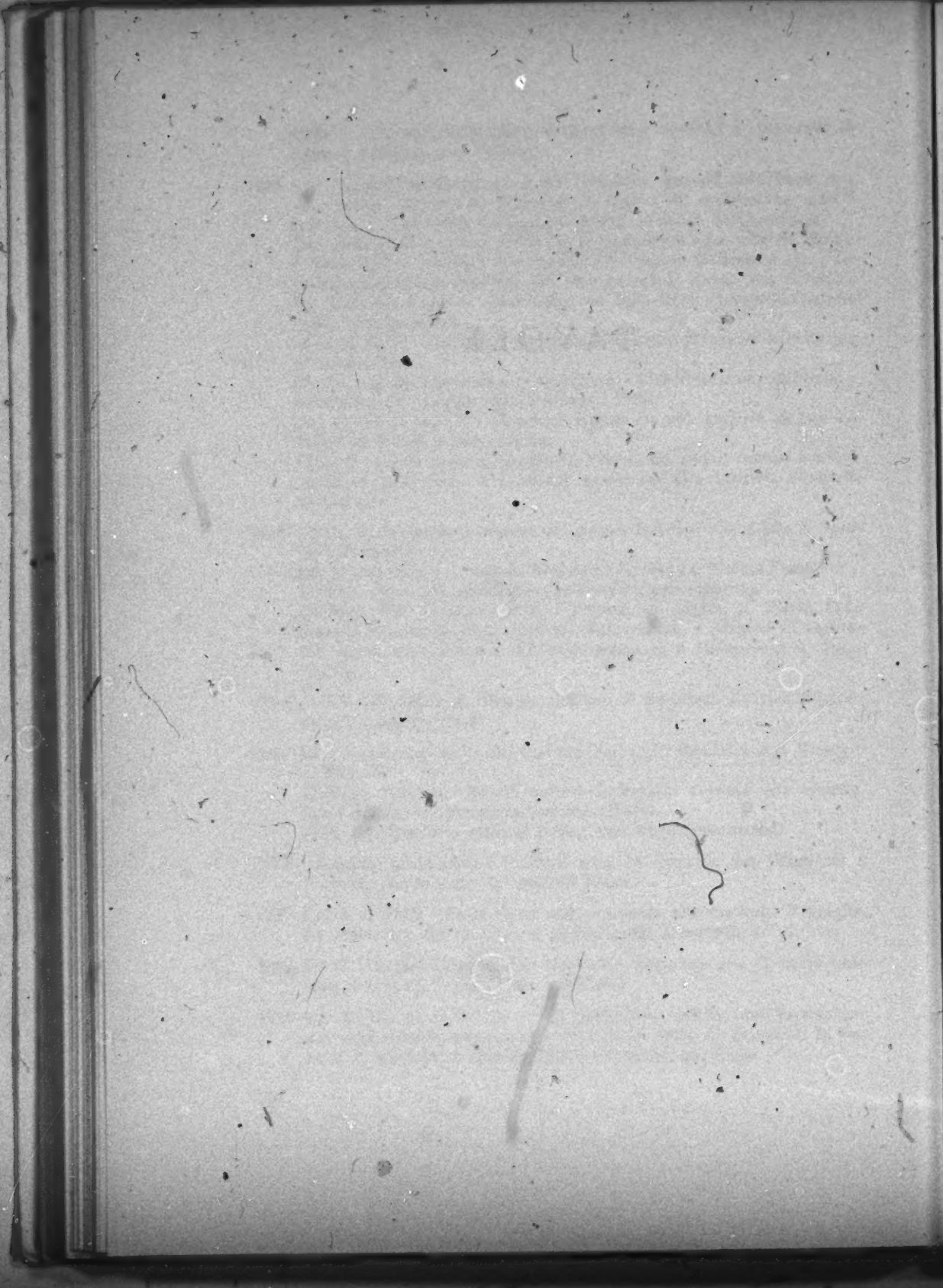
1917 - Durante quest'anno i futuristi sono in contatto con Diaghileff e lavorano per le scene dei Balletti Russi.

1918 Dal 4 al 31/X - Balla tiene una personale alla Galleria Bragaglia. La prefazione del catalogo è costituita dal *Manifesto del Colore*.

1919 III-IX - Grande Esposizione Nazionale Futurista alla Galleria Centrale d'Arté di Palazzo Cova a Milano.

1920 Dal 26/XII al 25/I/1921 - Nel padiglione italiano dell'Esposizione d'Arte di Ginevra espongono i futuristi G. Balla, U. Boccioni; B. Ferrazzi, F. Ferrazzi, E. Prampolini, L. Russolo, M. Sironi.

TAVOLE





1. GIACOMO BALLA, *Mercurio che passa davanti al sole* (1914)



2. GIACOMO BALLA, *Alberi mutilati* (1913)



3. GIACOMO BALLA, *Spizzola che ride*



4. BENEDETTA, *Ritmi di rocce e mare*



5. UMBERTO BOCCIONI, *Gli stati d'animo. Quelli che vanno*



6. UMBERTO BOCCIONI, *La città sale*



7. UMBERTO BOCCIONI, *Rissa in galleria*



8. UMBERTO BOCCIONI, *Materia* (1912)



9. CARLO CARRÀ, *La galleria di Milano* (1912)



10. CARLO CARRÀ, *Manifestazione interventista* (1914)



11. Carlo Carrà, *Inseguimento* (1914)



12. PRIMO CONTI, *Bambola* — *Sintesi di una notte moderna* (1918)



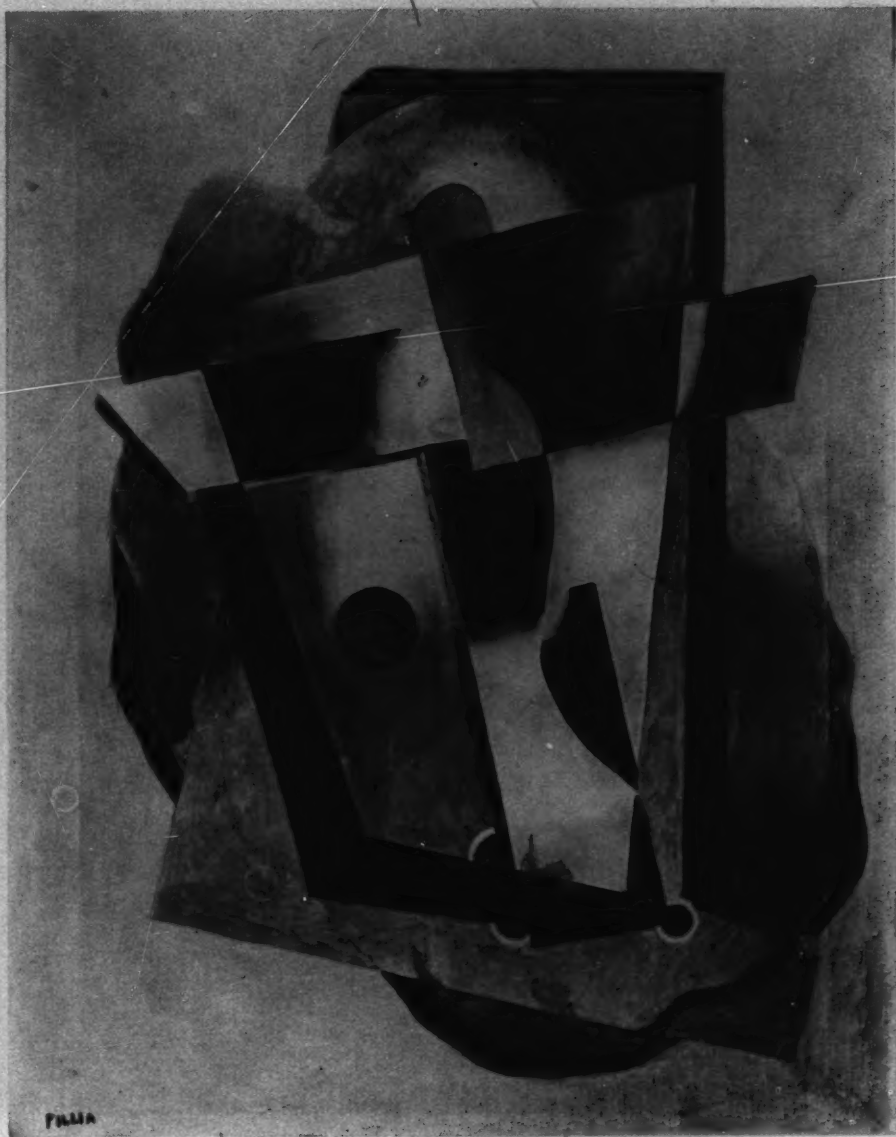
13. FORTUNATO DEPERO, *Ballerina + idolo*



14. GERARDO DOTTORI, *Forse ascensionali*



15. FERRUCCIO FERRAZZI, *Albergo di Montreux* (1916)



16. FILLIA, *Composizione*



17. ACHILLE FUNI, *Natura morta* (1920)



18. GINO GALLI, *Dinamismo meccanico e animale* (1916)



19. UGO GIANNATTASIO, *Baracche, tende e fumo*



20. ACHILLE LEGA, *Alpino al caffè* (1917)



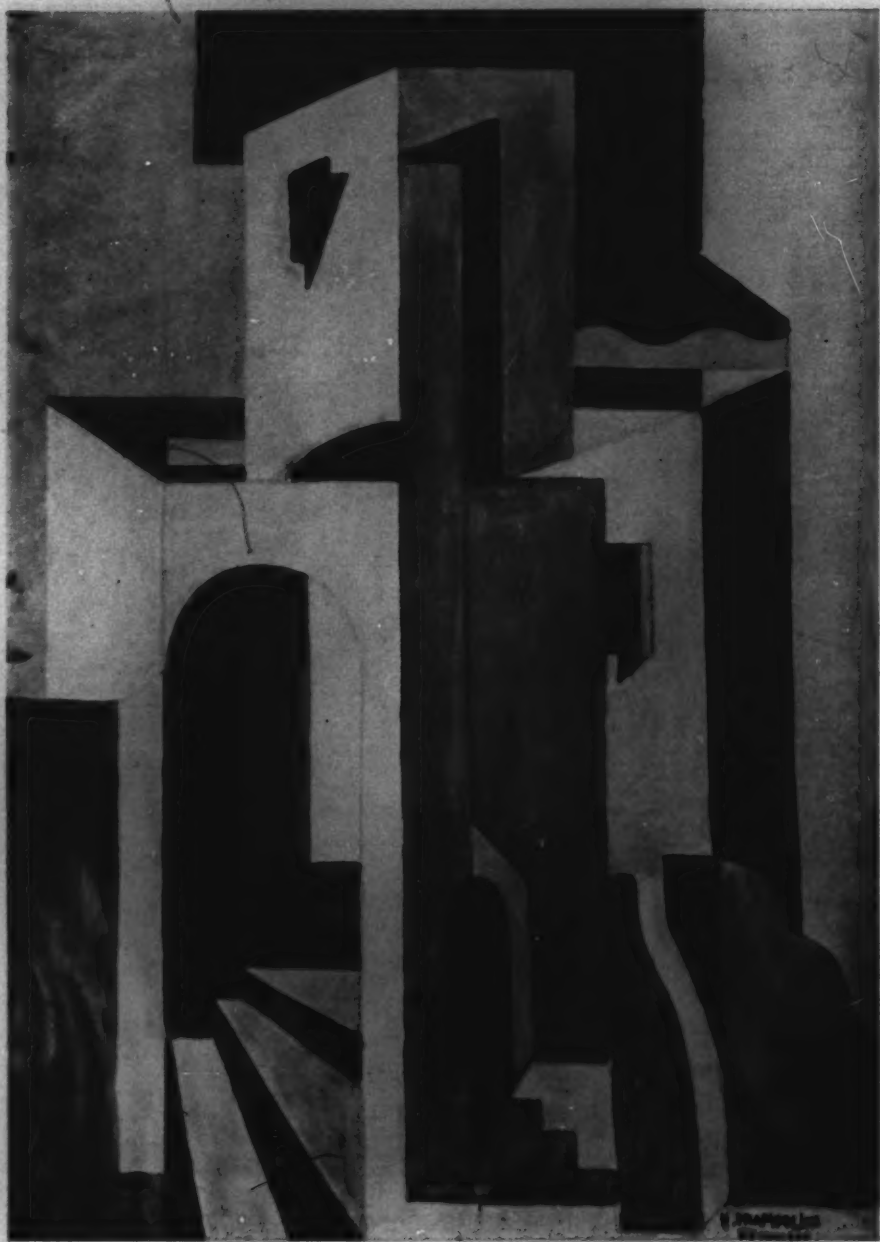
21. ANTONIO MARASCO, *Strada di paese* (1917)



22. IVO PANNAGGI, *Centauro del XX secolo*



23. ENRICO PRAMPOLINI, *Figura + finestra*



24. ENRICO PRAMPOLINI, *Architettura nello spazio* (1920)



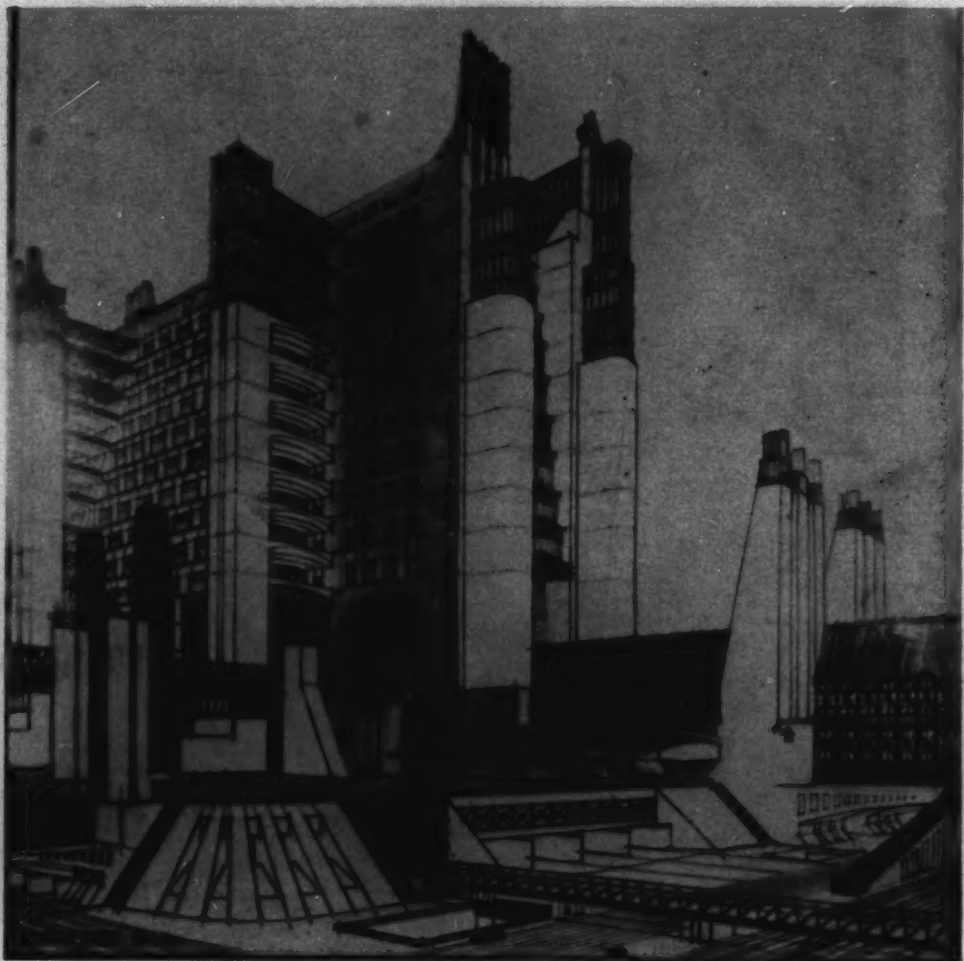
25. OTTONE ROSAI, *Paesaggio* (1912)



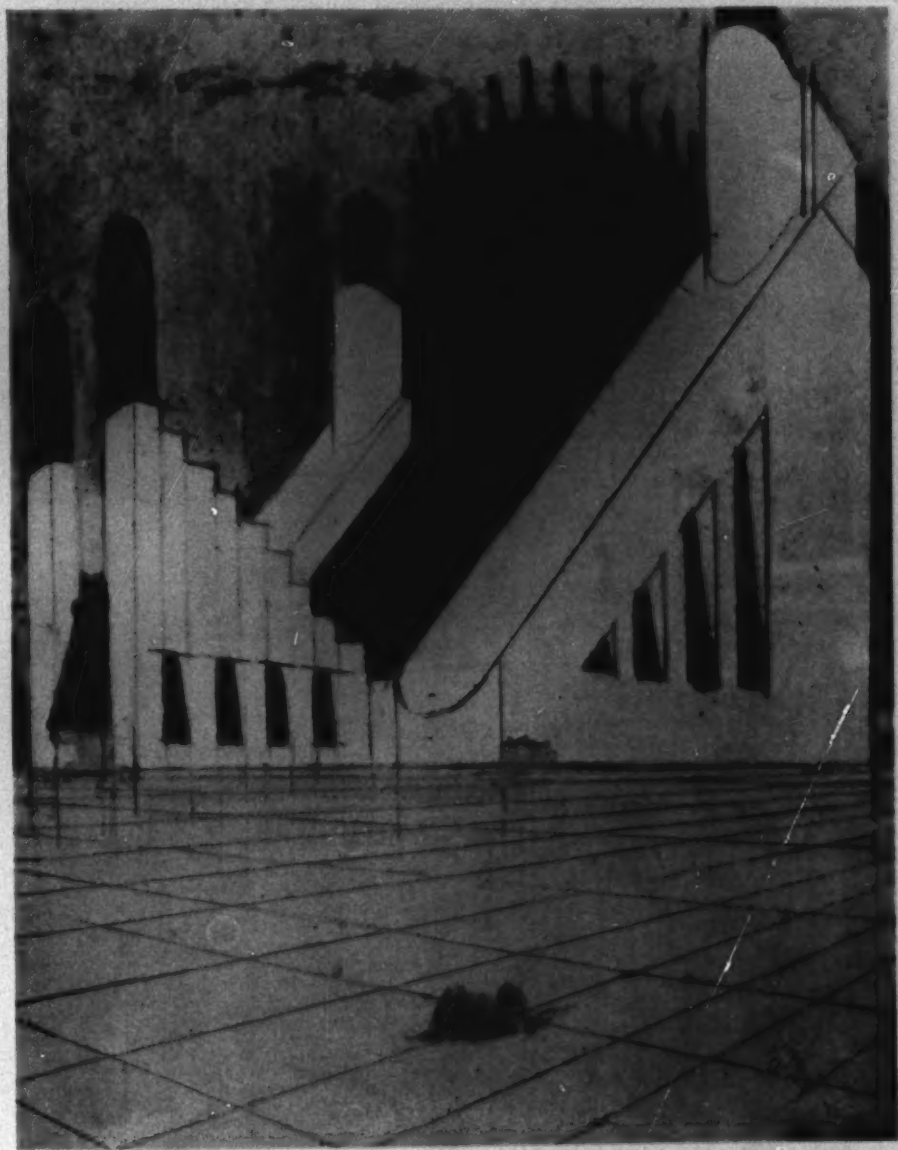
26. OTTONE ROSAI, *Scomposizione di una strada* (1914)



27. LUIGI RUSSOLO, *Solidità della nebbia* (1912)



28. ANTONIO SANT'ELIA, *La città nuova*



29. ANTONIO SANT'ELIA, *Studio*



30. ANTONIO SANT'ELIA, *Studio*



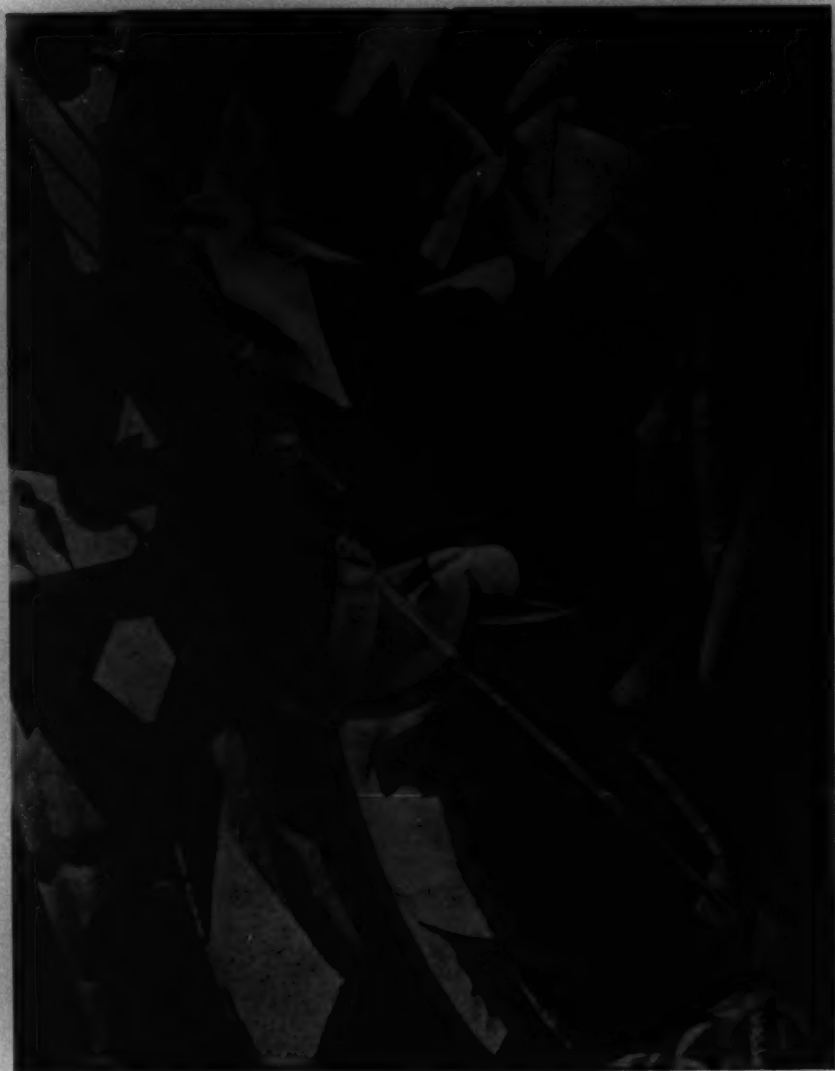
31. ANTONIO SANT'ELIA, *Studio*



32. GINO SEVERINI, *Danzatrice* (1912)



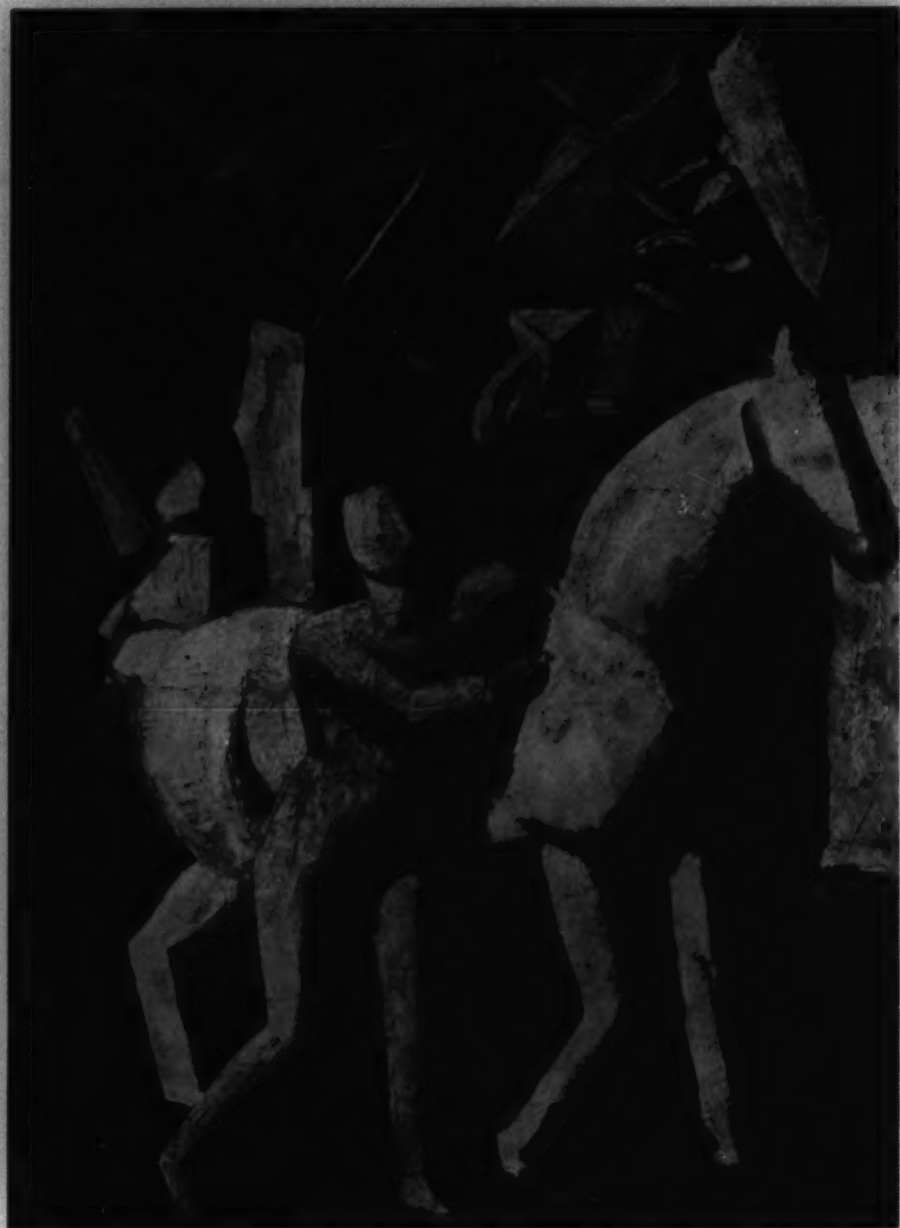
33. GINO SEVERINI, *Danseuse bleu* (1912)



34. GINO SEVERINI, *Lancieri italiani al galoppo*



35. MARIO SIRONI, *L'atelier delle meraviglie* (1917)



36. MARIO SIRONI, *Il cavallo bianco*



37. ARDENGO SOFFICI, *Cocomero e liquori* (1914)



38. ARDENGO SOFFICI, *Natura morta*

**EDIZIONI
DELL'ENTE PREMI ROMA**

HENRI MATISSE

Presentazione di Rodolfo Pallucchini

PIRANDELLO

Presentazione di Fortunato Bellonzi

PREMIO ROMA 1951 PER LA PITTURA

a cura di Giovanni Sangiorgi

FAZZINI

Presentazione di Giuseppe Ungaretti

LORENZO VIANI

Note critiche di Fortunato Bellonzi, Ennio Francia, Nello Ponente

ROBERTO MELLI

Presentazione di Giovanni Sangiorgi

EMILIO GRECO

Presentazione di Enzo Carli

DE PISIS

Presentazione di Jacopo Recupero

BRAQUE

*Note critiche di Rodolfo Pallucchini e Jacopo Recupero
Scritti di Georges Braque*